EL CINE LATINOAMERICANO DEL DESENCANTO

Justo Planas



EL CINE LATINOAMERICANO DEL DESENCANTO

Justo Planas



Edición: Miryorly García Prieto
Diseño de cubierta: Frank Baltodano
Composición y diseño interior: José Israel Diago López
Foto del autor en contraportada: Cristina Elena Pardo

ISBN: 978-959-304-241-3

Ediciones ICAIC
Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos
Calle 23, no. 1155, entre 10 y 12, El Vedado,
La Habana, Cuba
Teléf: (53) 7838 2865
E-mail: publicaciones@icaic.cu

ÍNDICE

Utopía, desencanto, y otra vez Utopía en el Nuevo Cine Latinoamericano

Del 12 al 16 de marzo del año 2013 se celebró en Camagüey el 19 Taller Nacional de Crítica Cinematográfica. Uno de los ejes temáticos del evento invitó a evaluar el estado de salud de la crítica cinematográfica que se ejercía en la Isla, pero desde la perspectiva de los más jóvenes, por lo que en ese encuentro pudimos escuchar las voces de Claudia González Machado, Antonio Enrique González Rojas, Rolando Leyva Caballero, Hamlet Fernández, Reynaldo Lastre, y Justo Planas.

Los seis jóvenes que hablaron en la mesa pertenecen a lo que pudiéramos llamar la generación de los nativos digitales que escriben sobre cine en Cuba. Nacieron en los ochenta, cuando comenzaban a ponerse de moda dentro de nuestro país el uso de las video-caseteras, y los cines, como espacios de socialización cultural, empezaban a ver afectada su hegemonía dado el paulatino repliegue de los espectadores a lo doméstico. Dicho de otra manera: ellos son hijos de prácticas culturales disruptivas, prácticas que, aunque siguen apelando al placer que propicia el consumo audiovisual, se desenvuelven en entornos totalmente diferentes.

Recuerdo la ponencia leída por Planas titulada "Escenarios para una nueva crítica", donde, entre otros asuntos, afirmaba:

> [...] la crítica cubana necesita pensarse el modo en que se acerca al público cubano, que no es el mismo de los años 80, ni incluso de los 90; no solo por las discutidas diferencias socioeconómicas sino también por notables diferencias tecnológicas que deberían corresponderse con un giro en la forma de comunicación.

Esas inquietudes del autor todavía describen uno de los problemas que con más urgencia debería encarar la crítica cinematográfica ejercida en Cuba: la modernización de sus estrategias comunicativas, a partir de un diagnóstico cultural que nos ha permitido apreciar cómo, pese a las precariedades económicas que persisten en el país y que materialmente nos colocan en desventaja como ciudadanos a la hora de acceder a Internet, por ejemplo, los cubanos han sabido construir sus propios universos de intercambio de saberes y bienes simbólicos.

Nótese que hablo de "cubanos", en sentido general, sin establecer distinciones generacionales, pues si bien es cierto que los más jóvenes traen incorporados en sus hábitos las nuevas maneras de apreciar el legado cinematográfico (y todo lo que tenga que ver con el llamado "cine expandido"), los que pertenecemos a una generación anterior también hemos sido impactados, aun sin darnos cuenta, por los cambios silenciosos que introduce día a día la revolución digital.

En aquel Taller de Crítica Cinematográfica celebrado en Camagüey, los jóvenes convocados aprovecharon la tribuna para dialogar con sus padres y la tradición de crítica cinematográfica heredada. Y más allá de las diferencias que inevitablemente nacen del hecho inocultable de que nos parecemos más a nuestro tiempo que a nuestros ascendentes, parecía predominar el consenso de que una buena crítica nunca podrá prescindir de un buen diálogo, y mejor aún, de un buen debate, algo que reclama la presencia permanente de "los otros", y que Planas resumía

con gran lucidez en una línea de su ensayo: "El camino de un joven hacia la crítica de cine responsable y entendida no debería ser un camino en solitario".

Con *El cine latinoamericano del desencanto*, que es el debut de Justo Planas como autor de un libro, esa compañía intelectual no va a faltarle, ya que su propuesta interpretativa de lo sucedido con el cine del continente no es más de lo mismo, sino que combate precisamente un conjunto de lugares comunes donde pareciera que, instalado el neoliberalismo como ideología dominante, el proyecto audiovisual de la región ha renunciado al compromiso político de los padres fundadores. Esto, por supuesto, tendría que ver con el lugar que ocupa en el *corpus* de filmes latinoamericanos realizados en las dos últimas décadas, el pensamiento utópico que otrora fuera la razón de ser de muchos cineastas del área. Como explica el propio autor:

> El interés de esta investigación es indagar hasta qué punto el séptimo arte latinoamericano más reciente conserva preocupaciones de orden social similares a las de sus predecesores del NCL, valiéndonos del filme *Japón* (Carlos Reygadas, México, 2002) como columna vertebral del análisis. *Japón*, como se verá, destaca dentro de un grupo de cintas de la primera década de los 2000 que la crítica suele asociar con una enfática recurrencia hacia valores estéticos y escaso interés por factores sociopolíticos. Nuestro propósito es, precisamente, demostrar lo contrario y reivindicar varios títulos aquí incluidos como continuadores (y cuestionadores) del Nuevo Cine Latinoamericano y sus presupuestos.

En este sentido, el libro de Justo Planas está favoreciendo la construcción de esa Historia del cine latinoamericano que aún espera por una visión donde la mirada de conjunto (que apenas parece haber sido ensayada

con el cine político promovido en los años sesenta) nos ayude a conectar los textos puntuales con las condiciones históricas que en cada caso han seguido estimulando el registro de esa dura realidad en que se inspira. "Buscamos —dice también el autor en esa parte inicial— [...] trascender la habitual compartimentación del cine del continente según sus orígenes y movimientos nacionales, desdibujar fronteras para buscar una geografía mayor".

Hay aquí un claro enfrentamiento a ese tipo de crítica cultural dominante, donde las obras son examinadas como si se trataran de objetos totalmente acabados, y donde es posible establecer un juicio o una evaluación por lo que ellas muestran en la superficie, en lugar de asumirlas como invitaciones a desplazarnos al interior de las épocas en que fueron concebidas.

Lo que más agradezco de este libro de Justo Planas, que se lee de un tirón gracias a la amenidad que el autor le imprime al relato sin sacrificar su rigor conceptual, es la recuperación que hace de lo utópico, con todos los riesgos que ello implica en una época marcada por el pragmatismo más absoluto y la popularidad de las metas leves.

Cierto que en *Japón*, filme de Carlos Reygadas erigido aquí como columna vertebral del volumen, uno percibe más desencanto óntico que fervor utópico. Pero, en realidad, lo que ha desaparecido es la antigua noción de la utopía colectiva, no la necesidad de la utopía en sí.

En el primer capítulo del libro, Justo Planas apela a *Madagascar*, el filme del cubano Fernando Pérez. Recuerdo su estreno en aquel inolvidable, por duro, año 1993. Hasta hace poco, para mí esta era la cinta que mejor había retratado la esencia del llamado período especial. Todavía lo pienso, solo que después de leer el libro de Planas pude reparar en esa geografía mayor en la que se inserta la película, y que tendría que ver con los desplazamientos que como individuos hacemos hacia el interior de nuestro

ser, dimensión tantas veces secuestrada por las presiones políticas y los compromisos públicos.

Es bueno que la crítica de los más jóvenes nos ilumine esas zonas del cine latinoamericano que hablan de la existencia humana como plataforma común, más allá de los proyectos nacionales. Es bueno que se lo digan a sus mayores, como en aquel Taller de Crítica Cinematográfica donde un grupo de ellos defendieron con pasión sus particulares visiones; sin embargo, aquí quisiera reparar en un detalle que para algunos será menor en términos teóricos, pero que en lo personal deviene relevante como síntoma: Justo Planas ha dedicado su libro a Tobías, su hijo.

Es una buena noticia: a los nuevos críticos ya no les desvela tanto hablar con sus padres como con sus hijos. O lo que es lo mismo: con el futuro.

Juan Antonio García Borrero-

A Tobías, mi hijo

Introducción

Durante la edición 35 del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano[1] de La Habana, en diciembre de 2013, justo antes de que comenzara la proyección de cada película, los espectadores escucharon la música que por tradición identifica al evento; sin embargo, las imágenes que completaban el spot inquietaron a no pocos. Se trataba de un anciano, campesino, a todas luces latinoamericano, que cavaba una fosa en la tierra y dejaba caer en ella un rollo de película para enterrarla. Finalmente, parecía resucitar de aquella tumba ¿o renacer de la semilla sembrada? el Coral que representa al certamen. ¿Hasta qué punto, al interior de la polisemia de este tipo de audiovisual, el NCL estaba anunciando su propia muerte? Y, sobre todo, ¿por qué le interesaba realizar una declaración así, ligada a las nociones de entierro o siembra, de muerte, nacimiento o resurrección, en esos 60 segundos en los que el público se prepara para reevaluar, tanta tras tanda, el estado del cine latinoamericano?

La Habana vivió, con el mismo entusiasmo de otros años, aquellos días de diciembre.[2] Los participantes extranjeros

[1] En lo adelante, Nuevo Cine Latinoamericano aparecerá representado por sus siglas: NCL. (*Todas las notas son del autor*).

[2] El Festival del NCL es, sin dudas, uno de los eventos anuales más importantes de Cuba y con mayor asistencia de público.

se sorprenden siempre ante la multitud de espectadores que aguarda en las afueras de los cines, incluso horas antes de que comience la proyección de ciertas películas, con la esperanza de alcanzar butaca. En cambio, el 35 Festival estuvo marcado por un sentimiento de duelo, por la muerte en abril de 2013 de su presidente y también fundador, Alfredo Guevara. En la noche de inauguración, se proyectó un documental que recogía los momentos más significativos del certamen desde 1979 hasta la fecha; y bastaba con que apareciera una figura como Tomás Gutiérrez Alea, Octavio Getino, Mercedes Sosa o Gabriel García Márquez, para que el teatro explotara en aplausos y frases de añoranza. En el discurso de bienvenida, Iván Giroud, su director, reconoció: "Termina la era analógica y entramos por completo en la era digital, y con ello se transforma radicalmente el modelo de producción, distribución y exhibición". De hecho, la edición 35 sirvió de marco para un debate entre teóricos y realizadores del continente que respondió al título "¿Nuevo? ¿Cine? ¿Latinoamericano?" Al margen de lo que allí se expuso, el origen y la repercusión de los acontecimientos aquí enumerados confluyen hoy en esas tres palabras y los signos de interrogación que las custodian.

¿Nuevo? se cuestiona la vigencia de ese Movimiento del NCL que cuajó en 1967 durante el I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos[3] y de su programa estético y social. El NCL vivió durante la década de los setenta la persecución y el exilio de sus más notables realizadores y el desinterés de los gobiernos —con excepción de México, Brasil y Cuba— por financiar proyectos cinemato-

[3] Rufo Caballero (2005, 24) explica que la necesidad de un movimiento de este tipo se encontraba ya en ciernes desde 1958, cuando se celebró en Montevideo un encuentro de cineastas latinoamericanos en el cual participaron dos figuras emblemáticas de lo que sería el NCL como Nelson Pereira dos Santos y Fernando Birri.

gráficos nacionales, rechazados aún más por el marcado izquierdismo y el aura de denuncia social con que contaban los proyectos inscritos en el NCL (Río y Cumaná 2008, 56). Esta situación provocó durante los años 80 que cualquier aspiración de este orden apareciera disfrazada bajo las pautas del cine de géneros (Río y Cumaná 2008, 39), identificadas antes como ajenas al más legítimo NCL por Fernando Solanas y Octavio Getino en "Hacia un tercer cine", uno de los manifiestos fundacionales.[4] A pesar de que los padres fundadores del NCL rechazaron tangencialmente la Época de Oro de algunas cinematografías latinoamericanas,[5] muchos de los realizadores de los 80 bebieron de esta heredad al cultivar el melodrama y la comedia. Como consecuencia, "hacia 1991 se sistematiza la sospecha acerca de si el cine latinoamericano continuaba siendo Nuevo Cine" (Caballero 2005, 39). El asunto se mantiene hoy en un foco de debate, pues si por un lado buena parte de los cines latinoamericanos actuales mantienen la vocación de denuncia y compromiso social del NCL clásico, los filmes más importantes de los años 2000 destacan

[4] En aquellos tiempos, mientras el cubano Julio García Espinosa publicaba su apología "Por un cine imperfecto", los argentinos Pino Solanas y Octavio Getino miraban "Hacia un tercer cine" que no fuera ni de géneros ni de autor. El brasileño Glauber Rocha, por su parte, coincidía con todos ellos al promover "La estética de la violencia". Estos manifiestos exaltaban la función social del cine y el cineasta, y supeditaban a ella las preocupaciones relativas a lo formal, al menos tal como se entendía este aspecto en Europa y Estados Unidos.

[5] Por ejemplo, durante los años 60 la revista *Cine Cubano* insistió en que el "verdadero" cine nacional nacía en nuestro país con el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, en 1959, y que los filmes previos a él en tanto "comerciales" falseaban la realidad nacional. Así pueden resumirse esas "Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica" firmadas por Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez y otros (ICAIC 1969).

además por sus valores formales, por la mirada autoral o por la efectiva apropiación de ciertos géneros.[6]

El interés de esta investigación es indagar hasta qué punto el séptimo arte latinoamericano más reciente conserva preocupaciones de orden social similares a las de sus predecesores del NCL, valiéndonos del filme *Japón* (Carlos Reygadas, México, 2002) como columna vertebral del análisis. *Japón*, como se verá, destaca dentro de un grupo de cintas de la primera década de los 2000 que la crítica suele asociar con una enfática recurrencia hacia valores estéticos y escaso interés por factores sociopolíticos. Nuestro propósito es, precisamente, demostrar lo contrario y reivindicar varios títulos aquí incluidos como continuadores (y cuestionadores) del Nuevo Cine Latinoamericano y sus presupuestos.

¿Cine? se encamina al debate internacional que marcó la irrupción de las nuevas tecnologías en el escenario audiovisual, la distribución directamente en Internet, la caída en la asistencia a las salas, el crecimiento del consumo doméstico... fenómenos todos que tienden a disolver las fronteras históricas entre el cine y otros medios de comunicación masiva como la televisión, el video o la misma Red de redes. En nuestro continente, que vive en carne propia la brecha digital (amén de las diferencias considerables de acceso a las nuevas tecnologías que existen entre una nación latinoamericana y otra), los realizadores han sacado provecho del bajo costo que implica filmar —incluso— con una cámara fotográfica de calidad estándar. Ha sido el caso, por ejemplo, de *Video de familia*

[6] El contraste es notable si atendemos a declaraciones cargadas de desazón como las que otro padre fundador del NCL, el chileno Miguel Littín (2006, 17), dio a *Cine Cubano* en los 2000: "Todo cine perfecto es reaccionario, indicando así el cine formal vacío de contenidos, fuera de lugar en el reino de la utopía que todos juntos comenzábamos a vislumbrar".

(Humberto Padrón, Cuba, 2001), grabada en VHS, que se encuentra entre las obras más relevantes de la primera década del siglo XXI en Cuba.[7]

¿Latinoamericano? trae a colación la carencia de un movimiento de carácter continental que reemplace o dé continuidad al del NCL. A pesar de que en décadas posteriores sí han existido corrientes nacionales como el Cinema da Retomada o el Nuevo-Nuevo Cine Argentino; a pesar de que perduran proyectos de vocación latinoamericana como la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños y el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana; a pesar de que muchos filmes del continente desbordan con sus temáticas lo estrictamente nacional y otros se conciben como productos *nuestroamericanos*,[8] se echa en falta la existencia de un movimiento audiovisual en la región con un programa estético y social, como fue el caso del NCL.

Buscamos en esta investigación trascender la habitual compartimentación del cine del continente según sus orígenes y movimientos nacionales, desdibujar fronteras para buscar una geografía mayor. Reconocemos que no se puede hablar, a principios de los 2000, de un proyecto continental en la magnitud en que existió con

[7] En 1969, Julio García Espinosa (2008, 179), uno de los padres fundacionales del NCL, predecía en su "Por un cine imperfecto" que "el desarrollo del *video tape*" solucionaría "la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios" garantizando "en un acto de justicia social la posibilidad de que todos puedan hacer cine".

[8] El crítico de cine cubano Frank Padrón (2011, 24-31) concilia en lo *nuestroamericano* el concepto de Patria Grande bolivariano y el de Nuestra América martiano. El cine *nuestroamericano* estaría compuesto entonces —tal como él explica— por aquellos filmes que no se enajenan del discurso cinematográfico de otras naciones del continente además de la suya, pues lo consideran parte de su patrimonio.

el NCL. Pero verificamos, eso sí, preocupaciones comunes que permiten hablar de una tendencia. Al inscribir *Japón* dentro de cierta tendencia continental y hermanarlo con títulos argentinos, brasileños, bolivianos... su discurso social se vuelve más diáfano e inteligible. *Japón* pertenece, como se verá, a una tendencia latinoamericana de preocupaciones compartidas por un número significativo de realizadores de la región en la primera década de los 2000. Estos realizadores permanecen al tanto de sus respectivas obras (para bien y para mal) debido a los espacios creados por festivales de primer nivel mayormente europeos, que comparten influencias comunes, también de ascendencia europea; y debido, ¿por qué no?, al Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, que ha sabido tomar el pulso de la década y cuenta con una honrosa lista de filmes premiados, que coinciden con los más importantes de sus respectivos años en el continente.

A diferencia de otros eventos latinoamericanos del séptimo arte, el Festival de Cine de La Habana —como también se le conoce— selecciona y premia los materiales de acuerdo con esa misión social del oficio fílmico que defendió el NCL desde su génesis; hecho que no impide que los títulos más relevantes de cada edición coincidan con los más atendidos a nivel internacional. Son los casos, por ejemplo, de *La ciénaga* (Lucrecia Martel, Argentina, 2001), *Suite Habana* (Fernando Pérez, Cuba, 2003), *Stellet Licht* (Carlos Reygadas, México, 2007) o *La teta asustada* (Claudia Llosa, Perú, 2009), todos ellos galardonados con el Gran Coral.[9]

[9] El Festival cuenta cada año con prestigiosos jurados (cineastas o críticos latinoamericanos). Por ejemplo, para la elección del Gran Coral y los premios por especialidades de los últimos años, han participado nombres como Orlando Lübert (Chile), Sergio Cabrera (Colombia), Francisco Lombardi (Perú), Paul Leduc (México), Tristán Bauer (Argentina), y Jorge Ruffinelli (Uruguay).

Otras cuestiones que abarca ¿Latinoamericano? serían la presencia de cineastas del continente en Europa y Norteamérica (¿son latinoamericanas todas las cintas de Alfonso Cuarón o de Fernando Meirelles?), así como la producción de materiales hollywoodenses o de otras industrias culturales que abordan temáticas y se desarrollan en espacios de nuestra región; tal es el caso de *Love in the Time of Cholera* (Mike Newell, 2007) y una cuantiosa lista de títulos.[10] Además, desde los años 80 un buen segmento de los cines latinoamericanos depende de las coproducciones.

Como vemos, la problematización de estas tres categorías: ¿Nuevo? ¿Cine? ¿Latinoamericano? no ha sido exclusiva de la edición 35 del Festival, pero su irrupción abierta en este escenario sí remarca el apremio de nuevas categorías y perspectivas y, hasta cierto punto, la insuficiencia de las que han surgido hasta la fecha.

Esta investigación pondrá en evidencia la relación que existe entre varios filmes latinoamericanos contemporáneos y su realidad continental. Buscaremos situar sus perspectivas sobre esta región y sus respectivos países, en un diálogo con lo que de ella dicen disciplinas sociales y humanísticas latinoamericanas. Además, se realizará un análisis de la forma, de la metodología que han seguido las cintas seleccionadas para acercarse al universo social. De hecho, varias de estas obras hacen explícita la preocupación de los cineastas por el método, y deslizan la pregunta: "¿cómo yo, en tanto individuo y artista de este pueblo, debo enfrentarme a cierta temática?" Esta pregunta obliga a entender el hecho fílmico no solo en su dimensión formal, ni tampoco en el

[10] Frank Padrón (2011, 47), por ejemplo, no incluye dentro del cine "nuestroamericano" aquel que protagonizó en Hollywood la brasileña Carmen Miranda a mediados del siglo xx, pues asociaba a la mujer latina exclusivamente con bailes y canciones tropicales, y sombreros cargados de frutas.

estricto valor factual de su contenido. Un análisis del primer tipo correría el riesgo de reproducir el inventario estético y técnico de las cintas ya acometido por una extensa bibliografía. Y en el segundo caso, convertiríamos estas películas en un texto periodístico informativo, mentalidad que, según el propio Rufo Caballero (2005, 81), limitó la trascendencia de algunos documentos audiovisuales de denuncia durante los primeros años del NCL.[11] Además, dinamitar fronteras por nacionalidad, género cinematográfico o estética autoral, para desandar la hipótesis de una o varias tendencias o poéticas colectivas latinoamericanas y contemporáneas, es también un objetivo primordial y que deslinda el enfoque de este trabajo del que han tenido otras investigaciones previas.

Las preocupaciones del presente libro surgen en los debates del gremio cubano de crítica cinematográfica. En los Talleres de Cine de Camagüey, organizados por Juan Antonio García Borrero y Armando Pérez Padrón. Sin obviar la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, que me puso en contacto con relevantes académicos y realizadores del cine latinoamericano; la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica, fundamentalmente Mario Naito y Luciano Castillo, quienes impulsaron mis preocupaciones sobre cine cubano y pusieron a mi disposición sus conocimientos; y, en especial, el ICAIC y la revista *Cine Cubano*, que dieron cauce y forma a mis deseos de escribir sobre cine y de entender particularmente qué estaba ocurriendo con

[11] Algunos realizadores de la época han explicado que, ante un periodismo atado de manos, el mero acto de mostrar contenía ya relevancia. Comparaba Jorge Sanjinés: "Yo creo que, si hoy día ocurre una masacre como la de San Juan, hasta la CNN nos podría informar que esto ha ocurrido, naturalmente desde su punto de vista, pero el hecho sería informado. En esos años no se informaba nada, al contrario, se escondían las evidencias" (Daicich, 2004).

el séptimo arte en nuestro continente durante los últimos años.

Resulta imprescindible reconocer la importancia que, para responder esto último, han desempeñado asignaturas, profesores y alumnos de la Maestría en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México y del Doctorado en "Latinamerican, Iberian and Latino Cultures" de la Universidad de la Ciudad de Nueva York. Agradezco especialmente a los doctores Aleksandra Jablonska, Paul Smith, Guadalupe Valencia y Edith Negrín, cuyas recomendaciones y propuestas de lectura marcaron el curso de mi trabajo.

Podemos afirmar que *El cine latinoamericano del desencanto* no habría existido sin la guía intelectual, la edición, los consejos, el entusiasmo y el apoyo del Dr. David Wood, tutor de la tesis de Maestría que dio origen al presente libro. El Dr. David Wood ha sido ante todo un lector erudito, que sabe identificar cuándo la lógica de una argumentación queda endeble o se interrumpe, que fuerza los límites de mis ideas con preguntas o cuestionamientos obligándome a cavar más hondo o sencillamente a borrar párrafos completos, que abre nuevas rutas con recomendaciones de filmes o bibliografías.

Por último, agradezco a mi esposa Roseli, mi hijo Tobías y mi familia de la Esquina de Tejas, sin los que este libro ni cosa alguna en mi vida tendría razón de ser.

En el capítulo 1, que titulamos "En busca de un no lugar", analizamos una extensa muestra de filmes latinoamericanos realizados entre los años 90 y los 2000, asumiéndolos como discursos utópicos. El objetivo de este capítulo es encontrar puntos de coincidencia entre filmes usualmente estudiados dentro de un contexto nacional. En ellos hallamos un contrapunto entre espacios utópicos y espacios urbanos que vuelve diáfana la preocupación sociopolítica de materiales generalmente

examinados bajo el imperio del cine de géneros o del cine de *auteur*.

Una vez identificados los rasgos continentales de una tendencia hacia los 2000, el propósito fue profundizar en ella mediante el análisis de uno de los filmes que mejor la representa, *Japón*, de Carlos Reygadas, centro de atención del capítulo 2: "Un hombre de ciudad". Como sugiere el título, aquí se investiga la impronta que puede tener el espacio urbano en este filme de Reygadas. En México y Latinoamérica, la ciudad deviene un símbolo polisémico de lo moderno y lo europeo, con consecuencias directas sobre el cuerpo, el sentido del placer y la identidad cultural en el cruce del siglo XX al XXI.

Lo rural, la naturaleza y en última instancia lo teológico hacen su aparición en el tercer capítulo, "Una mujer sobre una montaña", donde continuamos con el estudio de *Japón*, siempre en diálogo con otras obras (no solo cinematográficas). La recurrente oposición entre campo contra ciudad, civilización contra barbarie dentro de la producción artística latinoamericana, como se verá, aparece trascendida en *Japón*, que va en busca de otras preocupaciones de fin de siglo como la crisis de los paradigmas modernos y la necesidad de un nuevo mapa que redunde en la plenitud del individuo y su entorno.

Es así que lo rural y lo natural no necesariamente son intercambiables en este filme de Reygadas, como puede verificarse en décadas anteriores con ciertas obras literarias o cinematográficas. Esta cuestión se continúa tratando en el cuarto capítulo: "Desencanto y posmodernismo de oposición", donde identificamos, en los cines latinoamericanos de los 2000, a partir de la división realizada por el filósofo Boaventura de Sousa, dos formas de reacción ante lo que asumimos como una crisis de la Modernidad: el posmodernismo celebratorio y el posmodernismo de oposición.

Bajo esta última categoría nos referimos a una tipología representada por un grupo de filmes, entre ellos *Japón*, que cuentan con una vocación social no reconocida por la crítica cinematográfica, imbricada con rejuegos formales que sí han sido destacados largamente. Consideramos útil, para llegar a este punto, verificar en una muestra significativa de filmes contemporáneos a *Japón*, el tratamiento dado a la utopía, la ciudad, lo rural y otras categorías, que nos permiten distinguir estas dos tendencias cinematográficas en el Continente y sugerir una nueva cartografía para comprender el Nuevo Cine Latinoamericano de estos tiempos.

Capítulo 1: En busca de un no lugar

¿Por qué si esta investigación es, esencialmente, un análisis de *Japón* (Carlos Reygadas, México, 2002), en este capítulo apenas la mencionamos? Será porque el análisis de esta película pretende ser algo más que el estudio individual de una obra. En un tiempo en el que los autores se cuidan de conjurar el término "cine latinoamericano", luego de los varios manifiestos y debates que suscitó a mediados del siglo xx, nos tomaremos la libertad de traer estas dos palabras de regreso con el propósito de salir, como varios personajes del nuevo milenio, en busca de una utopía.

En este capítulo nos planteamos entonces identificar los rasgos compartidos por varios filmes latinoamericanos que figuran entre los más relevantes de finales de los 90 y principios de los 2000. Aunque algunos de estos rasgos han sido ya percibidos por numerosos estudios de carácter nacional, varios de los cuales se citan aquí, perseguimos arrojar nuevas luces sobre ellos al inscribirlos en una geografía mayor.

Tal ha sido el caso de la Retomada, un período en la historia del cine brasileño que se extiende de inicios de los años 90 a principios de los 2000 y resume el interés de instituciones estatales y privadas por reposicionar al cine brasileño tanto en el mercado del cine comercial como en el del arte, doméstica e internacionalmente. Como puede

deducirse de su nombre, la Retomada se mantiene en diálogo directo con el Cinema Novo, sus hitos, estéticas y temáticas. *Central do Brasil* es la película más emblemática de la Retomada, entre otras razones, debido a su éxito internacional. Comúnmente la crítica, que toma por referente también al Cinema Novo, asume que con la Retomada:

> Se puso en evidencia un fenómeno recurrente: directores de origen social burgués o de clase media, muestran un interés antropológico, y sinceramente humano, respecto a las clases y la cultura popular. Se trata de películas que comunican coraje, ternura y esperanza respecto al país, pero no presentan ningún proyecto político o ideológico (Ottone 2005, 17).

Sin embargo, la Retomada se reivindica al ser emparentada con el cine cubano y su homenaje escéptico de los ideales que devoraron celuloide durante los tiempos del Nuevo Cine Latinoamericano.

Algunos (muy pocos, pero notables) autores como Paulo Antonio Paranaguá, Jorge Ruffinelli, Joel del Río, Lauro Zavala y Rufo Caballero —aquí también suscritos—, se han ocupado de registrar tendencias continentales de comienzos de siglo. Este capítulo intenta dialogar con sus estudios y desplazar sus preocupaciones hacia zonas menos frecuentadas. Sin desatender los valores estéticos de los materiales, nos preocuparemos por concebir las obras como discursos utópicos, y como tales les encontraremos un lugar dentro del debate que en el período sostienen filósofos, politólogos, sociólogos y artistas latinoamericanos y occidentales en general. Bajo ese filtro, queremos problematizar la extendida tesis de que este período del cine latinoamericano no se distingue por sus intereses políticos o sociales, sino por los meramente estéticos.

Aunque los contextos sociopolíticos e históricos de países aquí estudiados como Cuba, Brasil, México, Uruguay, Bolivia, Argentina, Perú... no son equivalentes punto por punto, sino que en varias dimensiones resultan dispares; partimos del axioma de que muchas de sus utopías y desencantos de fin de siglo son compartidos, como lo han sido históricamente. En un hoy donde, como se verá, "la utopía ha perdido su inocencia", resultaría ingenuo pretender un cine latinoamericano y una Latinoamérica armónica, suturada, en su comportamiento. Es necesario afirmar, como Clifford Geertz (2003, 30), que

> la coherencia no puede ser la principal prueba de validez de una descripción cultural. Los sistemas culturales deben poseer un mínimo grado de coherencia, pues de otra manera no los llamaríamos sistemas [...]. La fuerza de nuestras interpretaciones no puede estribar, como tan a menudo se acostumbra a hacerlo ahora, en la tenacidad con que las interpretaciones se articulan finalmente o en la seguridad con que se las expone. Creo que nada ha hecho más para desacreditar el análisis cultural que la construcción de impecables pinturas de orden formal en cuya verdad nadie puede realmente creer.

Sistemas económicos y proyectos sociales aparentemente tan distintos como el cubano y el chileno, el mexicano y el boliviano, se han visto sacudidos por el fracaso del proyecto soviético y la llegada de un mundo unipolar. Los ideales de progreso, y la ciudad como epicentro de esos ideales, que movieron a mediados del siglo XX tanto a liberales como a marxistas, adquirieron otro tamiz. Los cines latinoamericanos de las dos décadas posteriores al derrumbe y un poco más allá, llevan las huellas de esa sacudida. Intentemos explorarlas.

Madagascar: utopías agotadas

En 1994, Laurita, la protagonista de *Madagascar* (Fernando Pérez, Cuba) repite con frustración su deseo de viajar muy lejos, a otra isla, esa isla africana remota que da título al filme. Su madre Laura, profesora de Física, le confiesa al psiquiatra que sus sueños calcan con exactitud científica la misma realidad de la vigilia. Ambos personajes, situados en posiciones antagónicas por conflictos de edad entre la adolescente y la autoridad representada por la figura materna, quedan reconciliados en los múltiples desplazamientos de un hogar a otro que ejecutan infatigablemente durante toda la narración.

Más allá de las lecturas en clave de historia nacional[12] que se han hecho sobre la cinta, el viaje nunca emprendido a Madagascar lo emparenta con ese no lugar, esa isla, que Tomás Moro llamara Utopía. La inopia onírica de la madre develaba la insuficiencia de la Física, la más exacta de todas las ciencias naturales, para operar con la capri-

[12] La omnipresente experiencia del Período Especial cubano, momento de una de las mayores crisis económicas que ha vivido la Isla, puede rastrearse en este filme, que se ha convertido en un documento de la angustia de su época. Así, por ejemplo, en un sitio de acceso público como Wikipedia puede leerse que "La película cuenta la relación y el deterioro de la relación entre una madre y su hija durante la crisis económica en Cuba, conocida como Período Especial". Asimismo, en la "Cronología 1990-1999" que aparece en la enciclopedia *Los cines de América Latina y el Caribe* se afirma que en el año 1994 "tres películas muestran la crisis espiritual y material del llamado 'período especial' en Cuba: *Madagascar*, de Fernando Pérez; *Quiéreme y verás*, de Daniel Díaz Torres; y *Reina y Rey*, retorno al neorrealismo firmado por Julio García Espinosa" (Soberón Torchia 2008, 204). Si bien es una de las posibles lecturas, esta compleja película que figura entre las más importantes del cine cubano todo, no se agota allí. Con el paso de las décadas, que permiten una mejor distancia crítica, especialistas como Joel del Río han reconocido que "en vez de discursar en detalle sobre los desmanes del Período Especial, el filme describe la tragedia de vivir atrapados en la rutina, paralizados en la zozobra que causa la imposibilidad de prever el futuro inmediato" (Joel del Río 2015).



Madagascar (1994), de Fernando Pérez.

chosa imaginación humana, incompatible por tanto con una mente organizada al régimen de su epistemología como la de Laura. Boaventura de Sousa (2009, 24) explica en este sentido que, con la llegada de la Modernidad, la Matemática asume el trono de la ciencia. De ahí se desprende que el rigor de lo científico dependa del rigor de las mediciones, y "lo que no es cuantificable es científicamente irrelevante".[13] Por lo tanto, la incapacidad de soñar de Laura, devenida en el filme arquetipo del pensamiento físico, resume una preocupación creciente de estos tiempos en lo que respecta a las dificultades de la ciencia

[13] Sistematizando el pensamiento de Boaventura de Sousa, podemos asumir que para la ciencia moderna: conocer significa cuantificar, es decir, el rigor científico depende del rigor de las mediciones; las cualidades del objeto de estudio son irrelevantes como todo aquello no cuantificable; los métodos científicos modernos se basan en la reducción de la complejidad, de modo que conocer se vuelve sinónimo de dividir y clasificar para determinar relaciones sistémicas; el conocimiento moderno se basa en la formulación de leyes, lo que conlleva a pensar que el mundo es estable, se rige de acuerdo a un orden y el pasado se repite en el futuro (2009, 24-26).

moderna para divisar universos que escapan a la sistematización cuantitativa matemática, como es el caso del universo onírico.

Por último, las mudanzas que aparecen como letanías en el discurso de *Madagascar* —probablemente como respuesta a la necesidad de Laura de desplazarse para soñar una realidad distinta en la noche, y de Laurita por encontrar en algún lugar su no lugar—, subrayaban la urgencia de toda criatura humana por enlazar su biografía a una tierra prometida. Ese nuevo mundo se anunciaba en tersas letras a las grandes protagonistas del Cine Revolucionario Cubano:[14] era una realidad por venir en la última Lucía de Humberto Solás (*Lucía*, 1968), por ejemplo. Ese nuevo mundo era casi un territorio conquistado (pero aún futuro) en *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974) o *Retrato de Teresa* (Pastor Vega, 1979). Ese nuevo mundo se acariciaba apenas con la yema de los dedos en *Plaff o demasiado miedo a la vida* (Juan Carlos Tabío, 1988).

Sin embargo, la tierra prometida, el nuevo mundo, parecía derrumbarse en el giro de los 80 a los 90 junto con el Muro de Berlín y el bloque socialista. Se mostraba difuso; devenía ora concepto ora quimera en *Madagascar*, estrangulando la capacidad de pensar el futuro de sus personajes con "demasiada" realidad, es decir, esa realidad desutopizada que acosa a la madre de la protagonista tanto en la vigilia como en el sueño, una realidad que parece prolongarse viciosamente hasta el infinito sin una utopía que prometa rehacerla. Parece cumplirse en este tiempo

[14] Así se le conoce al período histórico del cine cubano que inicia en 1959 con la fundación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), deviene expresión nacional del Nuevo Cine Latinoamericano y asiste a su declive hacia los años 90 con la llegada del Período Especial y la aparición de formas alternativas de hacer cine fuera del ICAIC con ciertos estándares de calidad y distribución nacional e internacional hacia los 2000.

la queja de Max Horkheimer y Theodor Adorno (1988, 50) de que "La civilización actual concede a todo un aire de semejanza. [...] Las manifestaciones estéticas, incluso de los opositores políticos, celebran del mismo modo el elogio del ritmo de acero". Ese "ritmo de acero" es una manifestación del pensamiento científico moderno que domina a Laura recortando los diversos tiempos y espacios, utopías incluidas, que pueden existir. Las realidades se convierten en una realidad. Según Boaventura de Sousa Santos (2009, 107),

> Esa incomodidad fue percibida por Walter Benjamin al mostrar la paradoja que en su época comenzó a dominar —y hoy lo hace mucho más— la vida en Occidente: el hecho de que la riqueza de los acontecimientos se traduce en pobreza de nuestra experiencia y no en riqueza. Esta paradoja coexistía con otra: el hecho de que el vértigo de los cambios mudara frecuentemente en una sensación.

Y continúa en la misma página:

> Benjamin identificó el problema, pero no sus causas. La pobreza de la experiencia no es expresión de una carencia, sino de una arrogancia. La arrogancia de no querer verse, y mucho menos valorizar, la experiencia que nos rodea, dado que está fuera de la razón a partir de la cual podríamos identificarla y valorizarla.

Con la mira puesta en *Madagascar*, Laurita parece moverse fuera del entramado social que hasta cierto punto le es ajeno. También lo es para su madre, quien saca una lupa y se busca en la fotografía de una multitud en un periódico preguntándose angustiosamente: "¿Dónde estoy yo? ¿Dónde estoy yo?" Estos nuevos sujetos realizarán un viaje al interior de sí mismos, un gesto de contracción que los aísla del espacio público; aunque, como veremos, este gesto tiene en sí un alcance político.

La crítica, sin embargo, ordena este tipo de filmes fuera de lo social y lo político, le adjudica un aliento existencial que, si bien les es propio, no los agota.

¿A qué se debe que el cine realizado en el cruce de siglos, y visibilizado y premiado, por ejemplo, en un festival como el de La Habana, se acerque a lo político despertando suspicacias e incluso polémicas? Una de las razones descansa en el hecho de que el pensamiento sobre cine latinoamericano se ha educado en una estética muy precisa de lo social, la del Nuevo Cine Latinoamericano. Al pensarse cierto cine que se está produciendo hacia finales de los 60, Mariano Mestman (2013, 180) destaca su carácter programático, latinoamericanista y político, siendo este último adjetivo el "común denominador [...] que reemplazaba al cine de calidad previo" (Mestman 2016, 23). Y subraya que dos de los motivos temáticos de este período cinematográfico serían las masas y el testimonio (2013, 181). Por ejemplo, los protagonistas de *Operación masacre* (Jorge Cedrón, Argentina,1973) y *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1971) ofrecen en su propio cuerpo el testimonio de "un colectivo mayor", al cual pertenecen. Este testimonio tiene tanto una función política como una cinematográfica (Mestman 2013, 188).

Con ese mismo gesto con que Laura busca su lugar en una multitud, el cine de la época se está distanciando de las simplificaciones del concepto de pueblo en que cayeron no solo los directores de cine, sino la izquierda política del continente post 59. Títulos como *Asamblea General* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1961), donde el ojo de la cámara contempla la formación de una masa de sujetos con expresiones faciales similares, aparecen reverenciados e ironizados en obras como *Madagascar*. La madre, por ejemplo, al revisar fotos viejas, se tropieza con una del "primero de mayo del 69. Yo estaba como por aquí. Esta debo ser yo [...] Estábamos con Isis. [...] Dicen que se casó

con un millonario italiano y se fue" (*Madagascar* 11"). La historia de Isis sugiere que una multitud (en un acto del primero de mayo) no es la suma equitativa de similares voluntades, sino acaso una confluencia efímera de varios individuos en un tiempo y un espacio, que se irá disolviendo en otros instantes y otros lugares. Una vez anunciado esto, la película no puede recuperarse del vértigo de su propia tesis, y sale como los personajes a deambular por La Habana en busca de alguna certeza nueva a la que asirse.

Central do Brasil: la ciudad inviable y su utopía

Algunos filmes latinoamericanos, sobre todo después de los años 90, exploran las dimensiones afectivas y morales de este vacío. Como si se tratara de una sobreviviente de este apocalipsis, Isadora, en *Central do Brasil* (Walter Salles, Brasil, 1998) manifiesta una incapacidad similar a Laura para soñar una alternativa al mundo en el que se encuentra. Pero a diferencia de Laura, Isadora no intenta desplazamiento alguno, sino que fagocita los intentos de escape hacia una realidad otra de sus clientes. Esta



Central do Brasil (1998), de Walter Salles.



Fernanda Montenegro (Isadora) y Vinicius de Oliveira (Josué) emprenden un viaje de búsqueda y sanación.

profesora retirada escribe cartas para subsistir en un Río de Janeiro al que Salles asocia con la asfixia de edificios con pasillos estrechos y habitaciones recortadas, la claustrofobia de vagones con sobrecarga de pasajeros, y el agitado tránsito de multitudes por la Estación Central carioca, donde Isadora ejerce su oficio.

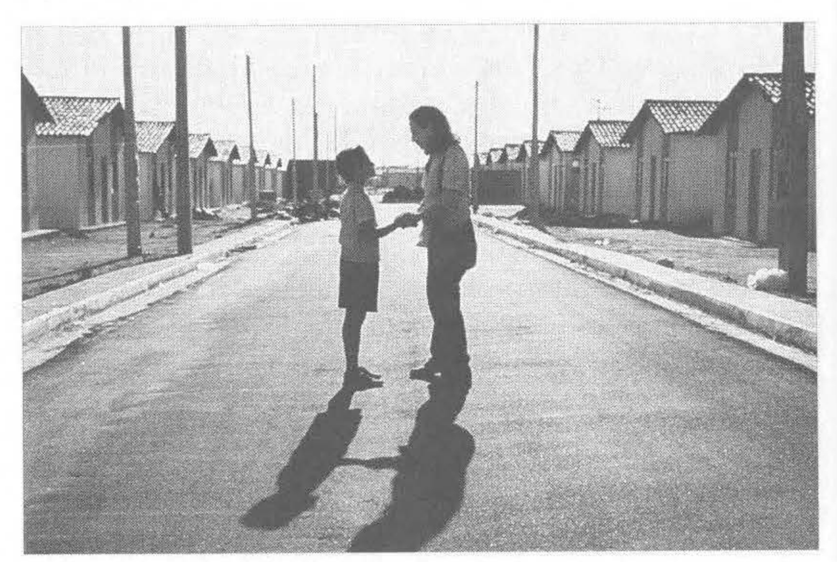
Los planos subjetivos con que abre el filme nos permiten escuchar y observar desde los ojos de Isadora frases como "No importa qué hayas hecho, yo te amo", "Gracias por lo que has hecho por mí: confié en ti y me engañaste" o "Ya le he dicho que no vales nada, pero aun así el niño quiere conocerte", que tienen por común denominador la necesidad humana de conectar con otros, incluso en intercambios asimétricos, no recíprocos. Geoffrey Kantaris (2006, 519) rescata, al referirse al cine mexicano de este período, el concepto de "urbanías" de Jesús Martín Barbero para explicar cómo estos filmes "representan claramente los procesos urbanos en términos de una desarticulación de las identidades familiares, sociales o culturales" (*Trad.*

del A.).[15] La soledad y falta de conexiones del sujeto con el tejido social es un síntoma claro de este fenómeno.

En este sentido, Isadora asume con escepticismo (que no indiferencia) las revelaciones que le hacen los personajes que pasan frente a su buró y nunca envía las cartas a sus destinatarios, negándose por motivos económicos, pero también por principio, a servir de mediadora en una realidad que ella interpreta como marcada por el egoísmo. Su vecina y única amiga, Irene, dibujada en el arquetipo de la prostituta con corazón de oro, permitirá al director insistir en ese contraste, que devendrá, de hecho, paradoja durante el desarrollo del filme; pues Isadora, muy a pesar de su idiosincrasia, se verá empujada a colaborar para el encuentro de un niño con su padre. Se opera entonces una suerte de cura de la protagonista, mediante la cual el director intenta en el plano de la ficción proponer una forma de sanación para los males de ciudad que Isadora arquetípicamente representa.

El desplazamiento de la ciudad al campo en *Central do Brasil* fungirá a la vez como catalizador y reflejo del cambio que se va operando al interior de Isadora a consecuencia de su interacción con Josué, el niño. Cuando se piensa el cine brasileño de la Retomada, dentro del cual se inserta *Central do Brasil*, para algunos autores resulta necesaria la comparación con el Cinema Novo en lo referente a concepciones topográficas. Si en un clásico como *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) el *sertão* figura como un espacio inhóspito, de personajes incivilizados y el escape se delinea como única salvación; en películas como *Eu tu eles* (Andrucha Waddington, 2000), *Abril*

[15] Kantaris toma prestado el término *urbanías* del filósofo Jesús Martín Barbero para distinguir las particularidades del proceso de urbanización latinoamericano en relación con Europa. "El neologismo 'urbanía' puede entenderse como un estado producido por un conjunto poderoso de procesos urbanos perturbadores" (Kantaris 2006, 519) (*Trad. del A.*).



El filme se centra en el tema de la comunicación interpersonal en medio de un contexto social inhóspito.

despedaçado (Walter Salles, 2001) y *Central...* se invierte la lógica y el *sertão* se trastoca en refugio y paradigma de una "civilización" alternativa a la ciudad. En su ensayo elocuentemente titulado "De un Nordeste al otro: Cómo el sertón se transformó en mar", Sylvie Debs (2005, 56) propone al referirse a *Central...*:

> La ciudad, que antaño representaba El Dorado, aparece ahora descrita como el lugar de la corrupción, del cinismo, de la indiferencia, de la impunidad y de la falta de ética [...] En cambio, el Nordeste se presenta en la película como el lado opuesto del espacio urbano: aunque el Nordeste que se muestra no es el de las grandes explotaciones agrícolas, sino más bien el de la pequeña ciudad con hileras de casas bien ordenadas y cuidadas, los *sertaneros* ya no son campesinos o vaqueros, sino ciudadanos y carpinteros, se siguen practicando una serie de valores religiosos y morales.

Como también notan otros autores, la Retomada corta con la representación del Nordeste desde una perspectiva de crítica social para configurar un "*sertão liquido*" (Zanin Oricchio 2003, 63), "turístico" (Debs 2005, 62), de claroscuros atemperados que poco tienen que ver con las luces "duras" con que era retratado por el Cinema Novo.[16] La calificación con adjetivos como "líquido" o "turístico" —no exenta de reproche— verifica que el Nordeste de la Retomada no se corresponde con lo que los autores citados asumen como "real".[17] Sin embargo, como podemos ver en el pasaje de Sylvie Debs antes citado, el Cinema Novo también tiene su espacio "líquido", solo que este no se encuentra en el sertón sino en la ciudad, equiparada por Debs a El Dorado. Directores como Salles, entonces, más bien invierten el mecanismo, establecen su referente en la ciudad y proyectan El Dorado, la utopía, sobre el *sertão*. El adjetivo "líquido" revela particularmente que el interés de estos directores es hacia el sertón-signo y no hacia el sertón-referente, de ahí su liquidez. La Retomada, desde esta lógica, captura para sí el sertón como símbolo cinematográfico del Cinema Novo desentendiéndose del referente, es decir, la preocupación por la realidad socioeconómica nordestina que sí tenían Glauber Rocha o Nelson Pereira dos Santos.

> La búsqueda del padre, en la diégesis [de *Central de Brasil*], se corresponde, en un plano metalingüístico, con la búsqueda de la patria nordestina, perdida en el

[16] Otra diferencia que Zanin (2003, 61) menciona, además de la fotográfica, descansa en las condiciones de producción. Mientras que la precariedad con que se hacía cine en los 60 y 70 era parte de la estética del Cinema Novo y una forma de distinguirse de Hollywood; en los 90 y 2000 se percibe un interés comercial que marca la forma de enunciación.

[17] "Por lo que se refiere al Nordeste representado, vemos que está más cerca de la caricatura que de la realidad y solo funciona como espacio en el que se desarrolla la farsa" (Zanin Oricchio 2003, 61).

pasado del Cinema Novo, destinada a ofrecer una filiación histórica al cineasta actual (Nagib 2006, 71) (*Trad. del A.*).

Después de una introducción donde Río de Janeiro aparece pormenorizado visual y sonoramente desde una perspectiva abiertamente crítica, el *sertão* de Walter Salles deviene una urbe alternativa, utópica, un no lugar donde Josué podría conocer a su padre y descubrir no solo que había superado el alcoholismo, sino que también había partido en su busca; un espacio propicio para que Isadora pudiera reconciliarse con su pasado. Las mudas del nivel de realidad —que llegan a su clímax durante una ceremonia religiosa donde la protagonista sufre una suerte de muerte y resurrección— llevan a pensar que el interés sociopolítico del director estuvo siempre enmarcado dentro de los límites de Río de Janeiro y que el *sertão* sirvió, más bien, como un *topos* expedito al contraste. Es quizás en este sentido en que se debería juzgar la dimensión social de la cinta y no en función de su vago interés por un Nordeste conjugado en tiempo pospretérito.[18]

La endeblez del metarrelato marxista después del fracaso del Socialismo Real soviético distancia a algunos directores de la comprensión de sus contextos bajo la estructura de la lucha de clases, que rigió antes la ideología de varios realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano. Por solo citar dos ejemplos, el detonante de *Deus e o diabo na terra do sol* es la pelea entre el campesino Manuel y el terrateniente que pretende explotarlo; mientras en *Ukamau*, del boliviano Jorge Sanjinés, el conflicto entre el aymara Andrés Mayta y el cholo Rosendo Ramos involucra diferencias de clase y etnia. *Cronicamente Inviável* (Sérgio

[18] Como se verá más adelante, nos referimos al tiempo utópico como pospretérito, pues este es precisamente su cronología: la de un modo condicional, que no intercepta el indicativo.

Bianchi, 2000) y las dos entregas de *Tropa de elite* (José Padilha, 2007/2010), son obras corales que le permiten a sus realizadores observar la realidad brasileña desde las diferentes mentalidades de clase (raza y género, además) de sus personajes para encontrar en todos ellos responsabilidades, y concluir, tal como anuncia el primer título, en la "inviabilidad" de un cambio social. Existe más bien el deseo de problematizar las simplificaciones cometidas en épocas pasadas respecto a esta división representada generalmente por la búsqueda de un villano en una de las clases y una víctima en la otra. Es así que autores como Lúcia Nagib (2006, 70) notan en los filmes de la Retomada, en este caso *Central do Brasil*, que:

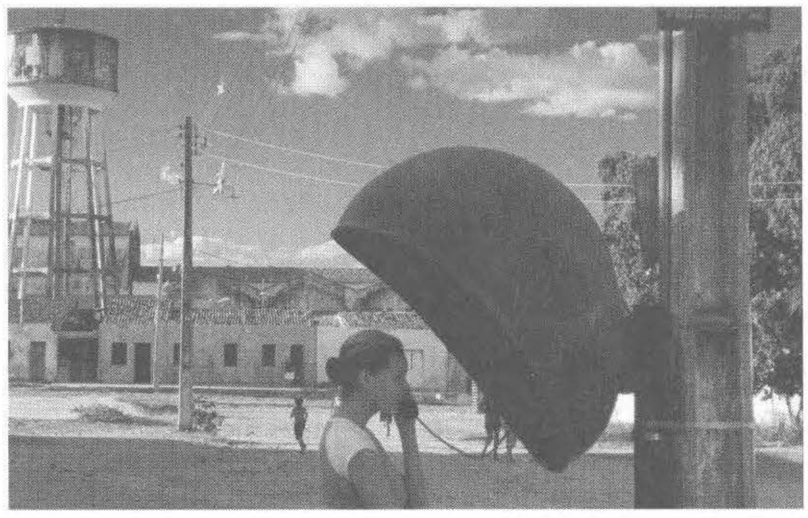
> No se investiga la razón de estos males, ya que el conflicto de clases, así como una supuesta clase dominante, si existen, se encuentran más allá del espacio fílmico, por lo tanto, en el exterior de la estación central y, por consiguiente, fuera de lo que se reconoce como Brasil (*Trad. del A.*).

Bajo ese mismo filtro podría estudiarse *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), donde el director Karim Aïnouz, después de haberse ocupado de la vida rural nordestina en *O Céu de Suely* (2006), devela los conflictos existenciales de un personaje citadino que se desplaza del *sertão* al mar, como lo hiciera cuarenta y cinco años atrás el protagonista de *Deus e o diabo na terra do sol*. La preocupación por documentar visualmente los espacios por los que transita el protagonista y el hecho de que este último permanezca casi todo el tiempo fuera de cuadro, lejos de sabotear una lectura íntima, subjetivada, del referente visual, la propician, pues las confesiones en *off* del personaje y la música inclinan el sentido de lo presente, del aquí y ahora, hacia lo sonoro, y convierten, por lo tanto, la ciudad en el verdadero *topos* de la película. El

sertão que se muestra en *Viajo*... se restringe, por contraste, a un tiempo pospretérito, reforzado por la laxitud del intercambio entre el protagonista y los personajes que van surgiendo a su paso.

Es decir, proponemos aquí una lectura diferente a la que de forma habitual se cierne sobre el cine de la Retomada. Como hemos visto, autores como Lúcia Nagib, Sylvie Debs o Luiz Zanin Oricchio se acercan a este período del cine brasileño para verificar en él la ausencia de los presupuestos estéticos y sociales del Cinema Novo. Esta comparación es explícita en los análisis antes citados. A pesar de que estos críticos reconocen que el origen económico y la época de los realizadores de la Retomada es considerablemente distinto del de los creadores insignes del Cinema Novo, insisten en inventariar las mismas tesis y preocupaciones en ambos períodos.

Si asumimos como Horacio Cerutti (Carro Bautista 2012, 66) que "en todo discurso hay un horizonte utópi-



O Céu de Suely (2006), de Karim Aïnouz.

co", podemos entender cómo tiene lugar, en el paso del Cinema Novo a la Retomada, una inversión de ese horizonte. Explica Judith Esther Carro Bautista (2012, 66) a partir de Cerutti, que el discurso utópico se compone de dos partes: el diagnóstico (el ser) y la propuesta terapéutica (el deber ser). Varios títulos paradigmáticos del Cinema Novo concentraban su diagnóstico en el Nordeste, mientras que El Dorado, el deber ser, se vislumbraba en la ciudad, tal como puede deducirse en citas previas de Sylvie Debs (2005, 56).

El Dorado de la Retomada es el Nordeste, y como toda utopía es "en esencia" un "no lugar" (Carro Bautista 2012, 24), tan inexistente como la ciudad para el Cinema Novo. Es así que la liquidez que Zanin Oricchio (2003, 63) encuentra en el Nordeste cinematográfico de principios del siglo XXI, ratifica la "negación del espacio" (Carro Bautista 2012, 24) que lleva implícito todo "deber ser" utópico.

Este nuevo mapa de análisis no solo permite ver la Retomada en su dimensión de crítica a la ciudad y lo que ella representa, sino que también resitúa el cuestionamiento de por qué sus artistas "retoman" espacios y motivos del Cinema Novo. Hay en esto último, y en el acto de trocar la oposición entre ser y deber ser de este movimiento cinematográfico, un posicionamiento (si se quiere) escéptico hacia las aspiraciones de realización social e individual que perfiló la vanguardia cinematográfica brasileña y latinoamericana de mediados del siglo XX.

Por una parte, la ciudad no puede ya en las postrimerías del pasado milenio proponerse como una utopía sostenible. En el lapso que comprende la segunda mitad del siglo XX, como indica Jürgen Habermas (1998, 4),

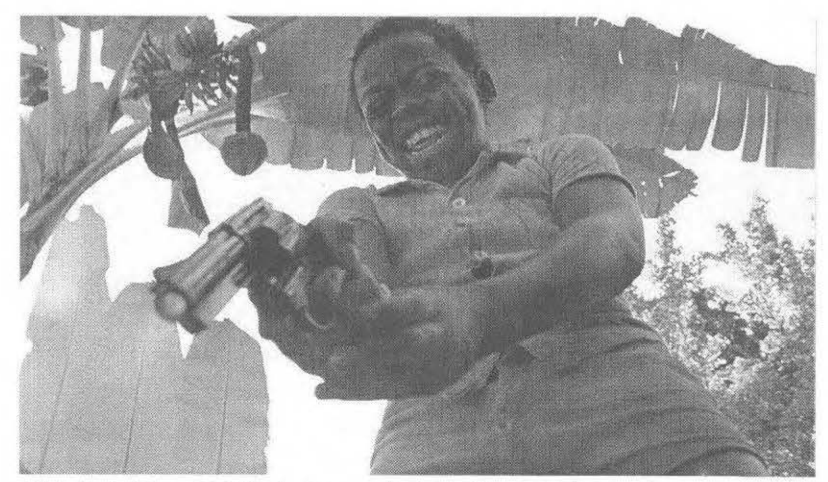
> las desbordadas regiones urbanas de la Ciudad de México y de Tokio, de Calcuta y São Paulo, de El Cairo y Seúl o Shanghái han destruido para siempre las dimensiones comunes de "la ciudad". Los desvanecidos

perfiles de estas megalópolis que se multiplican desde hace dos o tres decenios nos dan la idea de una realidad que no entendemos y cuyos conceptos nos faltan.

La ciudad es además el espacio por excelencia de la idea de progreso, alrededor de la cual se organizaron los paradigmas sociopolíticos más influyentes de la Modernidad. En el caso de Latinoamérica la situación es crítica, pues la escala de urbanización supera en número y rapidez incluso a Europa (Kantaris 2006, 519). Para fines de siglo, cuatro de las trece megalópolis del mundo estarán localizadas entre el Río Bravo y la Patagonia (Kantaris 2006, 519). Resulta elocuente que tanto *Central do Brasil* como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles y Kátia Lund, Brasil, 2002), los dos filmes más notables de la Retomada, organicen su discurso crítico sobre la urbe carioca a partir de dos pilares del espíritu moderno: el tren y la imprenta, respectivamente. En una reflexión que condensa el espíritu filosófico de fin de siglo, Horacio Cerutti (2003, 33) concluye:

> Cuando los anarquistas, socialistas utópicos de principio de siglo XX o de finales del siglo anterior, soñaban soluciones para la humanidad, lo hacían en términos de una adhesión abierta a la ilusión de progreso, pensaban que cuando pudiéramos comunicarnos a distancia, viajar por el aire, por el cielo o por el fondo del mar, la vida humana sería solidaria, amorosa, agradable, la injusticia quedaría erradicada.

Sin embargo, como escribe Claudio Magris (2006, 2), "creer confiadamente en el progreso, como los positivistas del siglo XIX, es hoy día ridículo". Por eso es la desconfianza lo que porta y da sentido al cuestionamiento que hacen varios filmes de la Retomada respecto a las fisuras que el propio progreso genera en el tejido social de las urbes brasileñas: la marginalidad de las favelas en *Cidade*



Cidade de Deus (2002), de Fernando Meirelles y Kátia Lund.

de Deus; la desmedida e insalubre población carcelaria en *Carandiru* (Hector Babenco, 2003); la inoperancia del conocimiento de dos científicos para alcanzar felicidad individual en *Viajo porque preciso...* (como ocurre con Laura en *Madagascar*).

¿Desde qué utopía entender la realidad en tiempo de crisis?

El desplazamiento como búsqueda de plenitud existencial es una metáfora recurrente en los cines latinoamericanos después de los 90. Este desplazamiento conlleva una comparación entre dos lugares que se ajusta con el contrapunto del discurso utópico entre el ser y el deber ser de cierto espacio. Varios autores[19] reconocen la frecuente adscripción a la historia de viaje[20] como género

[19] Jablonska (2012, 50), Del Río y Cumaná (2008, 179-188), entre otros.

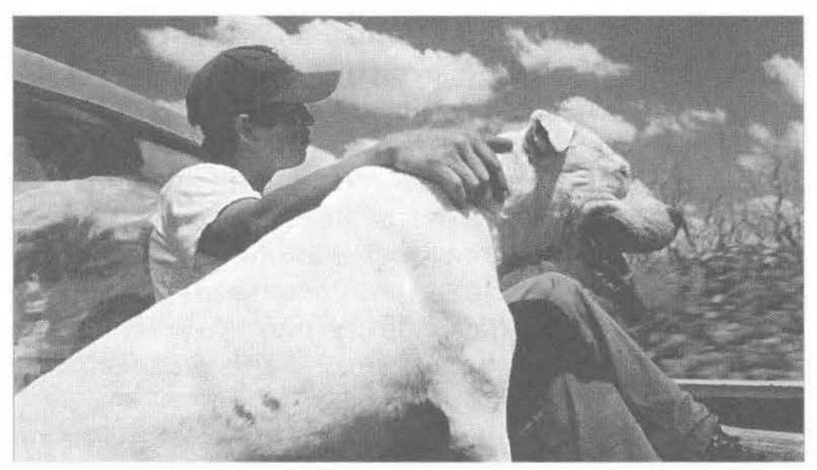
[20] Las historias de viaje son tan antiguas como la literatura misma. *La Odisea* puede contarse entre las primeras. En la literatura hispanoamericana

fílmico en cinematografías tales como la brasileña, la argentina y la mexicana. Sin embargo, las *road movies* de las tres décadas posteriores a los años 80 no se inscriben todas dentro de la metáfora, ni esta última se agota en el género.

Contamos en esta lista filmes propiamente "de carretera" como *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, México, 2001), *Miel para Oshún* (Humberto Solás, Cuba, 2001), *Historias mínimas* (Carlos Sorín, Argentina, 2002) o *Yvy Maraey* (Juan Carlos Valdivia, Bolivia, 2013). Pero junto a ellos podrían alinearse títulos que no son *road movies* como *Lista de espera* (Juan Carlos Tabío, Cuba, 2000), *La libertad* (Lisandro Alonso, Argentina, 2001), *La ciénaga* (Lucrecia Martel, Argentina, 2001), *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, Uruguay, 2004), *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, México, 2004), *Voy a explotar* (Gerardo Naranjo, México, 2008) o *La sirga* (William Vega, Colombia, 2012). En este segundo grupo, como en el caso de *Madagascar*, cierta topografía resulta clave para desentrañar el tema de un filme. Este espacio se encuentra como tendencia más allá del entorno físico de los personajes. Puede incluso no ser diegético, es decir, que dentro del filme no aparezcan referencias directas a este, a pesar de que se encuentre sobreentendido para el espectador ideal del filme, como posteriormente se verá con *La libertad*. Por lo tanto, aunque no se trate precisamente de historias de viaje, la necesidad de desplazamiento y la mira sobre un punto más allá del horizonte hermanan las cintas del segundo grupo con las del primero.

---

existen varios ejemplos paradigmáticos como *Amadís de Gaula*, *El Lazarillo de Tormes*, el *Quijote*, *La Vorágine*. En este tipo de narraciones, las peripecias están motivadas por el desplazamiento de los personajes, y generalmente vienen acompañadas de algún aprendizaje moral, religioso, político, social, etcétera.



La libertad (2001), de Lisandro Alonso.



La sirga (2012), de William Vega.

Aún más, las *road movies* mencionadas develan que su desplazamiento es solo aparente.[21] En el primer grupo

[21] La *Utopía* de Thomas More puede ser interpretada en dos sentidos: uno, como el proyecto de una sociedad que desde su propio nombre se presenta como ideal; y, dos, como una crítica de la Gran Bretaña de su época. Siguiendo esta doble naturaleza ya mencionada, puede concluirse que los filmes de carretera enumerados, en tanto discursos utópicos, hacen del espacio urbano y sus grupos sociales su "ser", mientras que cualquier

—como ya se ha visto con *Central do Brasil*—, el traslado de un lugar a otro podría ocultar que la movilidad es básicamente física, mientras que temáticamente la película permanece estancada en un solo *topos*. Dada la insolubilidad de los problemas de la ciudad en su propio espacio y la necesidad de desplazar esos problemas fuera de ella, el estancamiento (sociocultural, filosófico...) va implícito o en todo caso se transita hacia un no lugar. En ambos grupos, la búsqueda de una utopía resulta viable o no, nítida o abstrusa, pero se presenta sistemáticamente como necesaria para los personajes.

En *Lista de espera*, Juan Carlos Tabío se ocupa de repasar los límites entre utopía y realidad alrededor de un grupo de pasajeros que, cual en *El ángel exterminador* buñueliano, permanecen atrapados en una estación de ómnibus alejada de toda urbe debido a la precariedad del transporte cubano. En *Los sobrevivientes* (1979), Tomás Gutiérrez Alea presenta la distopía de un capitalismo condenado a regresar a la comunidad primitiva si se niega a crecer hacia un modelo de justicia popular. Esta situación dramática es retomada a inicio de los años 2000 por Tabío, su más ilustre alumno, para subrayar la búsqueda de una nueva utopía que oxigenara el proyecto socialista cubano. De los aristócratas y burgueses de Gutiérrez Alea pasamos a una variopinta representación del proletariado cubano. Como ocurre en *Madagascar*, *Central do Brasil* y *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, las circunstancias en que viven los personajes se vuelven intolerables; y en este caso, como en varios otros, concentran sus esfuerzos para salir de aquel lugar.

---

tránsito hacia otro lugar se ejecuta con la intención de ofrecer un contraste. Ese otro lugar deviene un "deber ser", una contraparte ideal, que pertenece a "ningún espacio" localizable en el tiempo. El desplazamiento es, por lo tanto, virtual, un amago retórico que propicia la comparación.

Al comienzo de *Lista de espera*, la discordia y el egoísmo se imponen en las relaciones forzadas entre varios temperamentos, catalizados por la escasez y la premura. Sin embargo, como ocurre en *Central...*, comienzan a operar en la historia paulatinos saltos del nivel de realidad. El filme deja de ser una semblanza de aquella Cuba presente para transformarse en una Cuba soñada, donde los sujetos ya no se asumen como potenciales pasajeros, sino que construyen una comunidad basada en la solidaridad y el respeto mutuo.

En *Los sobrevivientes*, Gutiérrez Alea participa de un concepto lineal de la historia, organizada en etapas y definida a partir de prácticas económicas, que se ajusta con la visión de buena parte de la izquierda latinoamericana de finales de los 70.[22] Sin embargo, el Tabío del nuevo milenio sustenta el éxito de la comunidad utópica de su película, en el empeño personal de cada individuo. El contraste entre los dos filmes hace ver el cambio drástico que tuvo lugar en Occidente en esas dos décadas que los separan, entre las cuales, según Eric Hobsbawm, un siglo desemboca en el otro.

Varios autores parecen concluir que el colapso soviético y la predominancia del modelo estadounidense[23] han afectado tanto el ideal socialista como el liberal. "El

[22] En una conferencia donde se piensa "El final de la utopía", Herbert Marcuse (1986, 7) localiza esta concepción de la izquierda del siglo xx en su propia génesis cuando confirma: "Marx estaba demasiado atado al concepto de continuo del progreso, que su idea misma de socialismo no representaba aún, o no representaba ya, aquella negación determinada del capitalismo que tenía que representar". De este modo, el distanciamiento crítico de las últimas décadas del xx y las primeras del xxi ante lo que el progreso representa, aplica igual respecto a ideologías de derecha como de izquierda.

[23] En su mirada al siglo xx, Habermas (1998, 6) afirma que "solo los Estados Unidos salieron fortalecidos de ambas guerras en el mundo de la economía, de la política y de la cultura, más aún: son la única superpotencia que

neoliberalismo y la globalización en su forma presente han planteado irreversiblemente la crisis del Estado y de la democracia liberales", escribe Francisco Fernández Buey (2007, 324); mientras que Acquarone y Gómez (2004, 2) argumentan que el "predominio casi absoluto del discurso liberal" a finales de siglo ha provocado esta "sensación de descontento tanto de teóricos como de ciudadanos comunes". Por otra parte, Fernández Buey reconoce que la "planificación hipercentralizada y burocrática" del socialismo soviético (2007, 325) no solo provocó su fracaso, sino que llevó a la presente consideración de que "desde la izquierda no parece haber muchas más corrientes efectivas capaces de encontrar la necesaria transformación del mundo hacia uno más humano y justo" (2007, 332).

Además del escepticismo y descontento ante el proyecto liberal y el socialista, el comienzo del siglo XXI está marcado por la desconfianza ante uno de los catalizadores de cambio que abre la Edad Moderna: la revolución. Claudia Korol (2006, 12) asegura que

> los proyectos revolucionarios de otros siglos [...] prometían la vida nueva en un más allá que tenía ciertas connotaciones religiosas (todo el bien en el más allá, el sufrimiento en este mundo).

Immanuel Wallerstein ha armado una de las críticas más fuertes al concepto moderno de revolución al aseverar que

> Las revoluciones francesas y rusas y todas las otras [...] tuvieron lugar dentro de la vida normal y continua de la economía-mundo capitalista. Aunque representaban desviaciones relativamente grandes con respecto a

ha sobrevivido a la guerra fría. Este resultado le ha dado al siglo el nombre de los Estados Unidos".

> los patrones esperados, dieron por resultado, a mediano plazo, cambios relativamente pequeños (1998, 56).

En igual cuerda, Claudio Magris señala que con el arribo del siglo xx acaba el "mito de la Revolución y también de esos grandes proyectos de cambiar el mundo" (2006, 32), y asegura que la Revolución francesa "hasta ayer mismo considerada como la matriz de la modernidad y de sus libertades" queda ahora como "madre de los totalitarismos" (2006, 35).

Filmes de la antiutopía

Existe más de una forma a través de la cual los cineastas latinoamericanos han tomado el pulso de este carácter de época en el cruce de siglos. Un grupo numeroso (y sin embargo poco trascendente) de cintas asume ese presente en el mismo sentido en que Mario Magallón Anaya (Carro Bautista 2012, 13) lo describe: "triste, maniqueo, desolador en lo artístico, lo estético, lo histórico, lo discursivo, en las ideas sociales y políticas". Así, en la cinematografía cubana encontramos filmes como *Fábula* (Lester Hamlet, 2011), *Marina* (Enrique Álvarez, 2011) o *Larga distancia* (Esteban Insausti, 2011), donde una nueva generación de realizadores demarca una juventud sin aspiraciones o sumida en un estado de degradación espiritual y física.

En *Fábula*, Arturo renuncia a una tentadora emigración hacia Estados Unidos por Cecilia, que (como ocurre con el personaje mítico cubano llevado a la pantalla por Humberto Solás: *Cecilia*, 1982) se convierte durante ciertos diálogos en una representación de Cuba toda. La pareja elige vivir aquí: llega a decir incluso "Yo soy fan a Cuba", pero es este aquí precisamente el que les impide seguir juntos. La paternidad obliga al protagonista a renunciar a su carrera de filólogo, lo lleva a prostituirse y eventualmente tiñe de rencores su matrimonio.

En el caso de *Marina*, podemos constatar mejor la inconsistencia del tiempo, la monotonía en que parece sumirse esta definición cinematográfica del pueblo cubano. Tenemos la sensación de que en el filme no pasa nada, de que se avanza poco. Y esta sensación no predomina porque la protagonista, Marina, enfrente escasas peripecias, sino porque estas experiencias que vive no la llevan a ningún sitio, y redundan en el despropósito existencial de todo Gibara, donde se desarrolla la historia. Carro Bautista (2012, 185) explica, a propósito, que los lugares de la antiutopía no son espacios de "realización" sino de "reproducción de relaciones humanas", que "no almacenan memoria colectiva ni individual". Es así que la sobreabundancia de peripecias en *Marina*, puede ser testimonio también de la vacuidad de ideales. Sabemos que llegó a aquel pueblo porque se cansó de estar en La Habana; pero podemos predecir, transcurridos unos minutos, que no tiene una idea clara de lo que va a hacer allí, y ese espíritu prevalece en *Marina* hasta que caen los créditos. Aquí el desplazamiento no es utópico sino su opuesto. Se verifican también los rasgos que atribuye Francisco Fernández Buey (2007, 401) a la "antiutopía", que

> consiste precisamente en la dócil aceptación de una realidad frente a la cual no se tiene respuesta alguna, la mínima perspectiva de renovación y menos aún el impulso de modificarla: se vive, por decirlo así, en el secuestro de un estado fijo de cosas, cosificado en un mundo que considera lo actual como la única expresión posible de la verdad, ante lo cual resulta una inútil pérdida de tiempo aspirar a algo mejor.

Larga distancia presenta además la migración como otra forma de muerte espiritual para el cubano. La columna vertebral del filme es un encuentro entre amigos de la infancia. Este es el centro a partir del cual Insausti hace

desfilar arquetipos de una juventud cubana decadente: el artista fracasado, la prostituta saqueada, el negro menospreciado y la expatriada solitaria. La película se ahoga en un ocioso sentimiento de queja, se regodea ante la fatalidad de los treintañeros cubanos como si fuera cosa de hado trágico, como si toda una generación pudiera naufragar en la desidia sin conquistar recursos para vencerla, o cuanto menos reducirla.

A esta lista pueden sumarse las múltiples entregas del mexicano Luis Estrada: *La ley de Herodes* (1999), *Un mundo maravilloso* (2006), *El infierno* (2010), *La dictadura perfecta* (2014); el recuento pesimista de la Latinoamérica postsoviética del argentino Fernando Solanas: *El viaje* (1992); algunos títulos brasileños ya mencionados como *Cronicamente Inviável* o *Tropa de elite*; entre otros. Si alguien todavía se pregunta por qué la sátira social de Luis Estrada, que ha hecho una cáustica caricatura de cada administración mexicana de las últimas décadas, no solo pasa por la cartelera con pocas objeciones oficiales, sino que además es bien recibida y distribuida en el circuito comercial mexicano; la respuesta podría encontrarse en su pesimismo sin horizontes. A pesar de las agudas disecciones que ejecutan varios de estos artistas de sus realidades, confirman la tesis que defiende Atilio Borón (2001, 1):



El infierno (2010), de Luis Estrada.



La dictadura perfecta (2014), de Luis Estrada.

> El neoliberalismo cosechó una importantísima victoria en el terreno de la cultura y la ideología al convencer a amplísimos sectores de las sociedades capitalistas —y a la casi totalidad de sus élites políticas— de que no existe otra alternativa.

Tiempos y espacios pospretéritos

Puede hablarse de una tendencia dentro de los cines latinoamericanos del cruce de siglos que suscribe el pesimismo, pero también la necesidad de una utopía que ofrezca horizontes al devenir social, aunque esta ya no sea la de la izquierda o la derecha de mediados del siglo pasado. Esta tendencia agrupa varios de los títulos más relevantes de la época.

Por ejemplo, en *La ciénaga* o *Whisky*, la realidad no va cediendo espacio a la utopía, sino que más bien se impone sobre los personajes, asfixiándolos. Sin embargo, el deseo, realizado o no, de escapar a otro sitio continúa presente. Al referirse a *La ciénaga*, Wolfgang Bongers (2009) explica que el plan de Tali y Mecha de viajar a Bolivia para comprar los utensilios escolares de sus hijos

> es un proyecto de fuga, de independización y de liberación para las dos mujeres, y que finalmente se descarta porque en un momento dado, el marido de Tali



compra, sin avisar, las cosas y destruye el motivo del viaje [...].

El desplazamiento sí llega a efectuarse en el caso de *Whisky*. Jacobo abandona por unos días la fábrica y la habitación claustrofóbicas que posee en Montevideo para viajar a un balneario en Piriápolis con su hermano Herman

y Marta, una empleada de muchos años a la que ha pedido que finja ser su esposa. En cambio, el protagonista, incapaz de soñar una realidad diferente como la Laura de *Madagascar*, estropea la oportunidad de estrechar contacto con Herman o iniciar un romance con Marta; y prefiere concentrarse, como Isadora al comienzo de *Central do Brasil*, en las ingratitudes pasadas.

Estos filmes, de diferentes nacionalidades, conspiran en la erección de un imaginario de ciudad, que, a diferencia de la idealización del campo, sí aparece problematizado en lo social, cultural y político. Existe la intención de enlazar existencialmente la vida cotidiana de estas urbes con los personajes. *Madagascar* inicia con las multitudes de habaneros que viajaban en bicicleta al trabajo en los años 90 cada amanecer. De este paisaje, se recorta a Laura y su familia.

Los argumentos de estos materiales realizan especial énfasis en actividades rutinarias como comer o dormir, que aparecen una y otra vez en la pantalla como una suerte de cacofonía, replegando a sus ejecutores a los niveles más bajos de la Pirámide de Maslow. Carro Bautista liga esta sensación de "circularidad del tiempo" con el apogeo de ideas posmodernas en Latinoamérica. Sobre esta línea, vemos cómo en algunos filmes el trabajo se convierte en una actividad alienante e iterativa. Las secuencias iniciales de *Whisky* enumeran dos jornadas laborales muy similares como ejemplo de lo que han sido las vidas de Herman y Marta, quienes a pesar de tantos años compartidos, apenas se conocen. Algo similar ocurre con el reposo de los clasemedieros semiurbanos de *La ciénaga*. Es un reposo que deviene vicioso en su monotonía, agotador.

La libertad parecería inscrita lejos de toda esta cinematografía de ciudad. Estrenada en Argentina el mismo año de *La ciénaga*, la complementa con un discurso sobre

el mismo *topos*. Si la cinta de Martel opera en el terreno de la realidad, del "ser" sin "deber ser", la de Lisandro Alonso hace elipsis de la realidad desplazándola fuera de la diégesis, pero la mantiene en tenso diálogo con ese no lugar que retrata en *La libertad*. Cuando los personajes de Martel reposan, el protagonista de Lisandro Alonso trabaja en el campo, casi apartado de toda civilización. En este contrapunto, *La libertad* amplía sus lecturas sobre la exploración de las actividades cotidianas de un hombre que vive solo en una choza, vende los arbustos que tala y se alimenta de los animales que se tropiezan en su camino, todo narrado con cierto pintoresquismo y tempo rurales. La cinta bosqueja entonces un "deber ser" que se ofrece como alternativa del presente.[24] Al tomar conciencia de que el espectador implícito de la cinta, aquel que consume este tipo de cine autoral, se encuentra en otro tiempo y espacio, resulta también provechoso entender la diégesis como una alternativa, dependiente y derivada de la "realidad" urbana, a la cual se alude de manera autorreflexiva. Esta alternativa, montada bajo el significativo nombre de *La libertad*, engrana en un juego de antónimos con la opresión, la claustrofobia y el sobrepoblamiento que otros títulos mencionados adjudican a la ciudad.

Hasta cierto punto, *La libertad* y otras obras como *Bajo California* (Carlos Bolado, México, 1998), *La teta asustada*, *Yvy Maraey*, *Miel para Oshún* y varias más, pueden

[24] Lisandro Alonso retoma ese pintoresquismo de lo no urbano como discurso utópico en *Jauja* (Argentina, 2014). El título mismo, otra toponimia de esta época, refiere a ese país utópico de la imaginación medieval donde nadie debía trabajar y el alimento estaba al alcance de la mano. El ser y deber ser de *Jauja* queda delineado de forma más explícita que en *La libertad*, pues hacia el final Lisandro Alonso sugiere que la aventura caballeresca y edípica que ha vivido la protagonista en América, es solo un sueño que tiene la adolescente en la seguridad de su lecho europeo. La caricatura de una Argentina exotizada y salvaje queda justificada bajo el enfoque: responder a los caprichos fantásticos de una chica danesa.



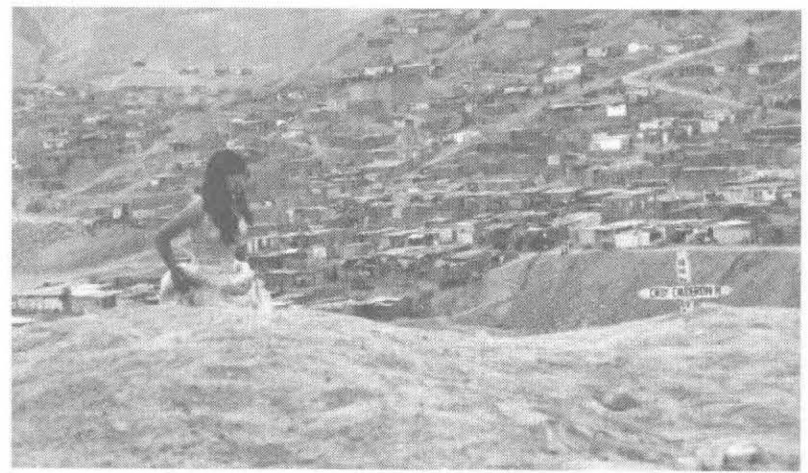
Bajo California (1998), de Carlos Bolado.

entenderse como "utopías de retorno". Como explica Carro Bautista (2012, 209),

> El maltrato histórico sufrido por los habitantes de América, ya en el proceso de conquista, ya en sus luchas independentistas y recientemente por los costos de inserción a la sociedad global pagados a través de desempleo, pobreza, marginación, dependencia son motivos suficientes para desear utopías de retorno.

De esta *sui generis* forma, el futuro[25] que proponen algunos de estos filmes es un pasado presente, o mejor, un pospretérito. Pasado, desde la perspectiva antes citada de Carro Bautista. Y presente, en tanto, en la contemporaneidad latinoamericana cohabitan diferentes temporalidades, incluso en un mismo espacio. Frente a la idea de

[25] Al referirnos a la cronología de lo utópico, es necesario insistir en su no localización y por tanto su no temporalidad. El lugar de la utopía no es el del presente, pero tampoco el del pasado o el futuro. Aquí preferimos inscribirla en el pospretérito. Como precisa Marisol Facuse (2010, 3), "estas no proponen exactamente un futuro, sino otro orden, situado en otro tiempo". Este matiz, a veces no del todo percibido, es el que permite convertirlas en un ideal renegociable.



La teta asustada (2009), de Claudia Llosa.

progreso que se ajusta "invariablemente a una exclusiva concepción del tiempo", "América Latina, en tanto configuración histórica, es un campo fértil de tiempos diferenciados" (Fignoni Armanasco 2000, 10).

En su ensayo "Identidades en redefinición: los procesos interculturales en el cine mexicano contemporáneo", Aleksandra Jablonska sistematiza este proceso de retorno que ejecutan varios personajes mexicanos de las últimas décadas, como una búsqueda de confluencias entre modernidad y tradición que ayuda a la integridad existencial de los sujetos. La religiosidad, la exploración de los orígenes, y el viaje arquetípico del héroe están ligados a la recomposición del yo de estos personajes. Al referirse a *Bajo California*, Jablonska argumenta que

> Para ser un "hombre entero", su protagonista debe reconciliarse con diversos elementos de su presente y pasado, debe incluirlos en su vida y su memoria: debe restituir el valor de las cosas olvidadas (2007, 57).

Situados en el contexto discursivo de otras cintas latinoamericanas y pensados como utopías sociales, estos

viajes de retorno persiguen no solo una recomposición individual sino colectiva. Para adolescentes como la Laurita de Fernando Pérez, o la Maru y el Román de Gerardo Naranjo en *Voy a explotar*, Madagascar y la Ciudad de México se proyectan, respectivamente, como geografías abstrusas, que adquieren relevancia por su lejanía de la cotidianidad presente. Aquí la lectura de este no lugar es mucho más difusa, pero viene acompañada de cuestionamientos existenciales y sociopolíticos. ¿Por qué, por ejemplo, Maru quiere huir, y prefiere la muerte incluso, si su madre se ha disculpado? ¿Por qué el chico prefiere matar a ser "rescatado" por sus familiares? No se debe solo al amor que se tienen, sino al desprecio y miedo de reproducir la vida de los padres, que es la que está configurada para ellos si se quedan.

El no lugar de *Voy a explotar* y la posible fuga son incluso más pospretéritas, si tenemos en cuenta, tal como Paul Smith (2014, 113) apunta, que el muchacho pudo ser una invención de Maru, lo cual queda sugerido a comienzos del filme cuando la chica escribe en su diario y narra en *over*: "Se llama Román, y existe, pero también yo lo inventé". El montaje de la secuencia es cómplice de esta lectura. Por ejemplo, leemos en la libreta de Maru: "Yo lo vi", y justo después la cámara muestra al adolescente, como si el verbo precediera a la realidad.

Algo no muy diferente ocurre con el cuadro que da nombre a *Temporada de patos*, de Eimbcke, donde cuatro personajes de diferentes edades, desde la preadolescencia hasta la juventud, se ven atrapados en un departamento por distintas razones, y se dedican a matar las horas, sin saber a ciencia cierta cómo resolver sus tempranas frustraciones. Aunque en la mayor parte del material la ciudad aparece de manera elíptica, David Wood (2012, 17) percibe que la historia arranca "en un lúgubre paisaje urbano caracterizado por la inmovilidad y el silencio"; lo cual per-



Temporada de patos (2004), de Fernando Eimbcke.

mite hablar de una correspondencia entre los personajes y su ambiente, en tanto lo que sucede con ellos quizás podría caracterizar el universo social al que pertenecen. Más adelante, Wood (2012, 21) continúa:

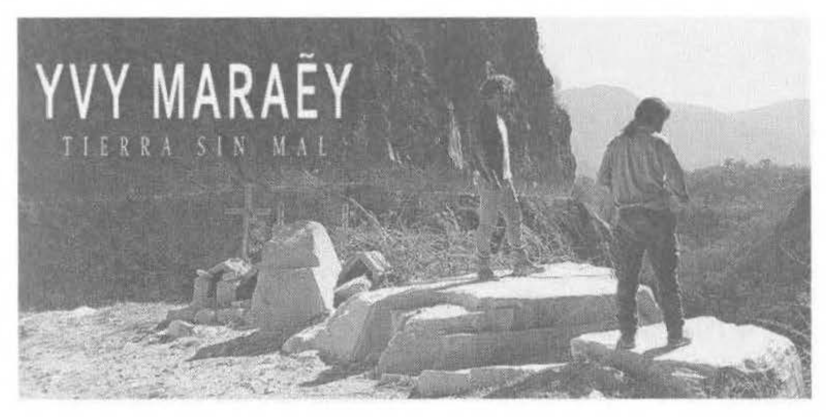
> Para los protagonistas de *Temporada de patos*, los discursos utópicos del modernismo arquitectónico aún están presentes, pero únicamente como un cascarón agotado que por los azares de la vida ellos han llegado a habitar vaciado de su sentido ideológico original.

El paisaje, que muestra unos patos en un lago justo antes de que la paz sea rasgada por un disparo, tal como anuncia el título de la pintura, se convierte en motivo de reflexión y, eventualmente, deviene un lugar de escape para el mayor de los personajes. Pero se trata de una fuga perecedera, acotada. El sentido de lo perecedero y lo acotado de la huida, de la experiencia utópica, está dado por la profusión de marcos que, como señala Wood (2012, 16), "se vuelven un tropo visual recurrente a lo largo del filme". Para Leonardo García Tsao (2008, 197-198), el filme está "asociado con tragedias nacionales", "donde los personajes,

que no han dejado del todo la infancia, enfrentan sus primeros asomos de frustración existencial". Esta última descripción podría extenderse a una muestra significativa de cintas de la época, donde el devenir individual se trenza con la incapacidad del sujeto social de reinventarse para los tiempos futuros.

En *Madagascar*, *Voy a explotar* y *Temporada de patos*, el no lugar es más explícitamente un no tiempo, una tierra de nunca jamás a la que aspiran los jóvenes cuando la edad adulta los reclama. Igual sucede, por cierto, con *Y tu mamá también* al final de la ruta; la azotea de los padres de Román, y el departamento de Flama en *Temporada...* Espacios libre de adultos, se convierten en una zona franca, en un *topos* carnavalizado donde las jerarquías se disuelven y los adolescentes y jóvenes pueden mostrar sus más íntimos miedos y deseos, para luego, como en la obra de Cuarón, dejarse poseer por las máscaras de la mayoría de edad, o renunciar a ellas abrazando la muerte. Es elocuente al respecto que Ulises se conciba desnudo dentro de la pintura de *Temporada...*, cual si fuera un *topos* donde existir a salvo del superego social.

Otras películas latinoamericanas ya sí "de carretera", como explican Del Río y Cumaná (2008, 188), se valen del viaje en tanto forma de entender la contemporaneidad, y cuentan con "personajes desencajados, quienes persiguen un nuevo equilibrio". Muchos de estos materiales, no obstante, remiten a un no lugar igual de pospretérito, es decir, un lugar confinado al plano de lo posible y no al de lo presente. En *Yvy Maraey*, un documentalista, personaje que a su vez representa el propio director del filme, Juan Carlos Valdivia, sale en busca de la mítica Tierra sin mal, habitada por indígenas que han permanecido a resguardo de la civilización occidental. La película incluye paralelamente una especie de monólogo interior audiovisual del autor-personaje Juan Carlos Valdivia donde se





cuestiona en tanto artista el acto en sí de representación del otro, y nos deja bien claro que cualesquiera de los caminos que eligió como creador de este filme implicaron renunciar a los muchos más que ofrece la inextricable realidad humana. A medida que avanzan, tanto la película como el realizador-protagonista comienzan a desplazarse de lo que pudo haber sido un falso documental interactivo[26] hacia un tipo de cine que podría catalogarse de

[26] "Esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia *situada* y de conocimiento *local* que deriva del encuentro real entre el realizador y otro" (Nichols 1997, 79).



Yvy Maraey (2013), de Juan Carlos Valdivia.

"experimental" en la medida que visual y sonoramente se intenta reconstruir el estado interior del protagonista que escapa del dominio de lo racional. Como en títulos ya mencionados, las constantes mudas del nivel de realidad dan fe de la imposibilidad de conocer cabalmente al otro en el plano de lo real, de vivir en carne propia la experiencia ajena (Planas 2013). Yvy Maraey, la tierra sin mal, deviene inalcanzable, pues pisar su geografía no implica sincronizarse en su espacio y tiempo.

> Valdivia resuelve en un fragmento, en un par de tomas, la gran ironía del proyecto estatal boliviano. Los viajeros encuentran un bloqueo en la carretera. Yari desciende del jeep y trata de comunicarse con los bloqueadores que lo increpan en aymara. Él responde en guaraní. Harto ya de gritos ininteligibles, habla en castellano, solo así los aymaras le entienden... Más que una metáfora es un momento demoledor que explica la naturaleza intrínseca de un país que, a pesar de la diferencia y de las identidades y de las reivindicaciones de la otredad, necesita de la lengua de los conquistadores para entenderse (Mesa Gisbert 2013).

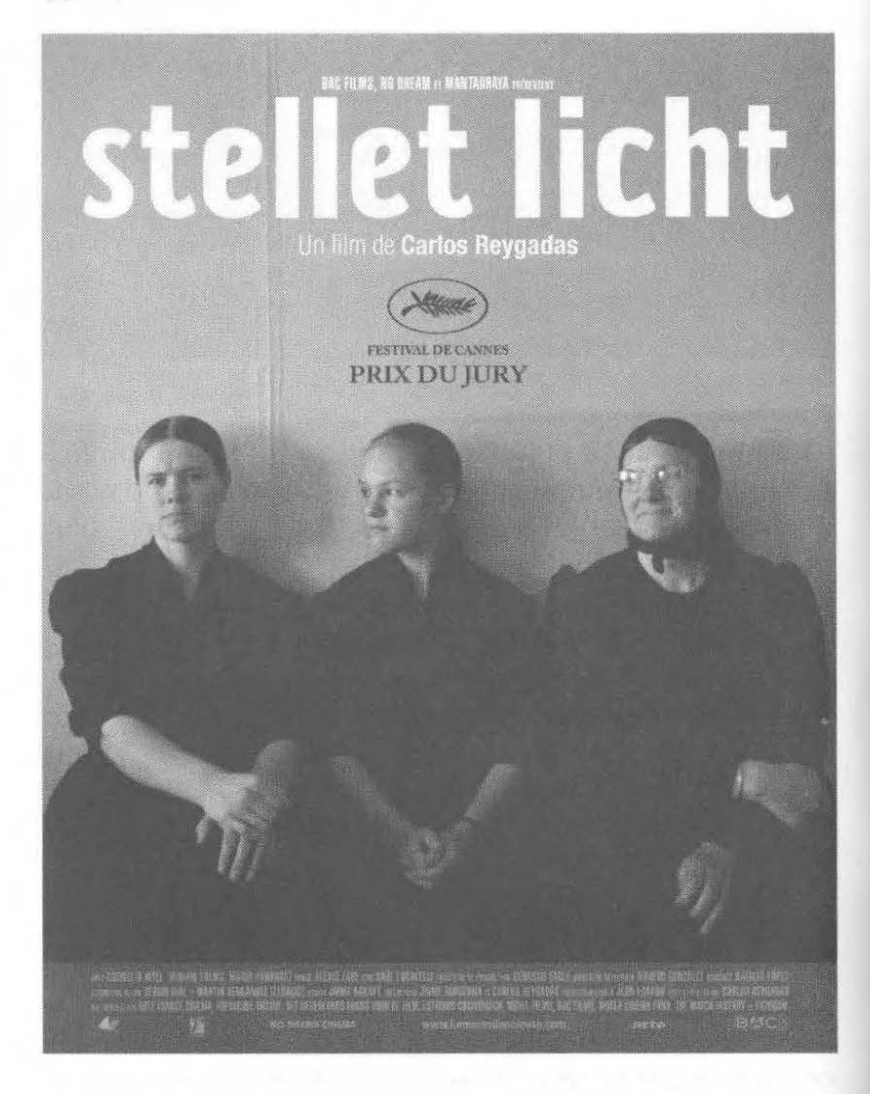


Carlos Reygadas en el rodaje de *Post Tenebras Lux.*

Esta última cita da fe del conflicto que lleva implícita una utopía de retorno al pasado precolombino como la que propone *Yvy Maraey*, pues es difícil ignorar, para bien y para mal, la huella española y europea en general. Es así que la búsqueda de una comunidad no tocada por el hombre occidental resulta, secuencia tras secuencia, a todas luces, no ya utópica sino quimérica.

Nos permitimos entonces sistematizar algunas de las ideas presentadas con el objetivo de explorarlas con mayor detenimiento en *Japón*, de Carlos Reygadas, en los siguientes capítulos. Confluyen en una variopinta muestra de películas latinoamericanas de los años 1990 y los 2000, protagonistas asfixiados por sus realidades que sueñan con un escape o se resignan a la vida que les ha tocado. Sean adolescentes que no quieren repetir la historia de sus padres, o sujetos abrumados por la precariedad económica y la desidia social..., los móviles más disímiles parecen converger en una carencia espiritual, que relega a los personajes a la categoría de *outsiders*,[27] y que tiene en último término una lectura política.

[27] Josué, por ejemplo, al quedarse sin madre, pasa a figurar en la lista de niños callejeros que deambulan por Río de Janeiro invisibilizados social-



Esto implica que el *topos* hacia donde se proyecta la huida tenga una dimensión de no lugar, pospretérita, incluso cuando en algunos filmes cuente con una supuesta

mente. Herman y Marta no tienen vínculos afectivos con ningún personaje, más allá de lo estrictamente profesional.

ubicación geográfica. Es así que en determinadas *road movies* el desplazamiento es solo aparente, mientras que el cine de autor puede hacer solo mención a este espacio en el título,[28] incorporarlo en algún parlamento o en el escenario, por ejemplo, como una pintura, o incluso omitirlo por completo de la diégesis; sin embargo, deviene una pieza clave para comprender el sentido último de la obra.

En muchos de estos materiales, el no lugar resulta sumamente abstruso, lo cual solo subraya la imposibilidad siquiera de imaginárselo, aunque también su urgencia. En otras narraciones, el no lugar se erige zona franca o carnavalizada donde los prejuicios, jerarquías y perversiones sociales suelen desaparecer en pro de una efímera y utópica armonía. Estos lugares pospretéritos se corresponden con el "deber ser" que compone todo discurso utópico.

Por contraste, el "ser", la realidad (urbana, nacional...) desutopizada, o de utopías *cronicamente inviávels* (como la califica este filme brasileño), termina imponiéndose en la mayoría de estos filmes, ya porque resulte demasiado opresiva, ya porque las peripecias dramáticas sean cada vez más complacientes con las posibles aspiraciones de los personajes y el espectador implícito. Esto se corresponde con el sentimiento que prevalece en la producción teórica latinoamericana de la época, caracterizada por la búsqueda de referentes, el desconcierto y una profunda crítica a los dos principales metarrelatos que marcaron el siglo xx: el liberal y el marxista. Algunos filósofos prefieren anunciar la muerte de la utopía, mientras que otros prefieren recomponer el concepto y mostrar la

[28] Paul Julian Smith (2014, 28) se refiere a "películas de prestigio" y "filmes de festival" distinguidos por "títulos voluntariosamente abstrusos, que son o portentosamente abstractos (*Batalla en el cielo*, Carlos Reygadas, 2005) o desorientadoramente precisos (*Lake Tahoe* [Fernando Eimbcke, 2008] tiene lugar en Yucatán)" (*Trad. del A.*).

utopía como proyecto de cotidiana conquista y en constante mutación.

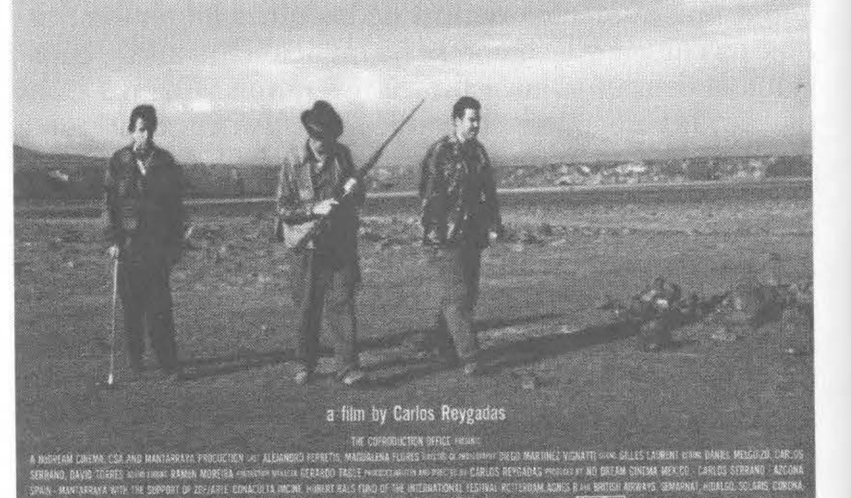
A diferencia del no lugar, este "ser" se encuentra localizado no solo geográfica sino históricamente, en buena parte de los filmes estudiados. Se corresponde en su mayoría con la ciudad, metáfora del progreso que alguna vez se pretendió como solución para América Latina. Los códigos y aspiraciones de varios cines nacionales de mediados de siglo, como el Cinema Novo, se reciclan en este período como una suerte de homenaje escéptico. Pues, como puede verse en el Cine Revolucionario Cubano, la ciudad, el progreso y el desarrollo científico sirvieron de combustible social en algunos de sus más importantes títulos; mientras que a finales de siglo se constata que estas tres categorías de ascendencia moderna no conquistaron la plenitud individual y colectiva.

Pueden verificarse, entonces, rasgos que permiten hablar de un espíritu de época en América Latina a finales del siglo XX y principios del XXI, de preocupaciones sociopolíticas y estéticas comunes entre los cines nacionales que apuntan a un mapa mayor, un mapa continental. Como discurso utópico, esta tendencia dentro de los cines latinoamericanos del desencanto dialoga con el pensamiento del período.

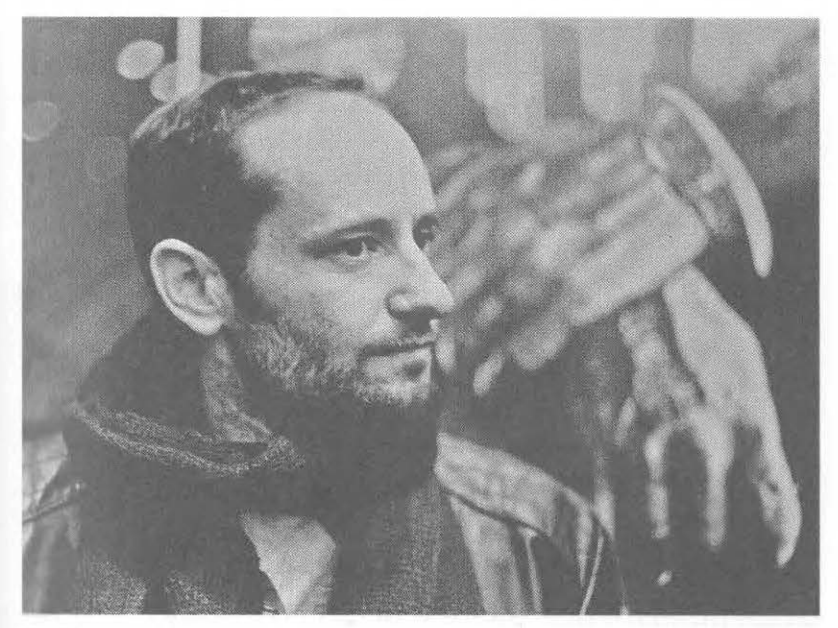
Capítulo 2: Un hombre de ciudad

Japón, la ópera prima del director mexicano Carlos Reygadas, figura entre los filmes latinoamericanos más influyentes de principios de siglo, no exento de una significativa dimensión sociopolítica que no le ha sido reconocida. En él se puede rastrear y resumir la fisionomía que adquieren los rasgos que hemos descrito previamente como una tendencia dentro de los cines latinoamericanos. La ciudad que, como se ha mencionado antes, constituía el centro de las aspiraciones utópicas de los cines de décadas precedentes, aparece en *Japón* marcada por la decadencia que ya verificábamos en otras cintas contemporáneas. Reygadas, como varios artistas latinoamericanos de su generación, dirigirá su mirada a otros espacios en busca de esa utopía, teñida del desencanto de fin de siglo. Como se verá, *Japón* es considerada con frecuencia una película con preocupaciones eminentemente estéticas que se mantiene al margen de cuestiones de orden social. Sin embargo, parte de la cripticidad conferida por algunos críticos[29] a esta cinta comienza a diluirse al ubicarla en este mapa de filmes latinoamericanos donde lo

[29] Por ejemplo, Ruffinelli se refiere al "desfasamiento" entre el espectador y la película (2010, 250). Mariano Paz (2015, 1), por su parte, califica a Reygadas como "uno de los cineastas más reconocidos y controvertidos en la actualidad [...] dentro del ámbito de lo que se conoce como cine de autor".



urbano, lo rural y lo utópico devienen tres ejes relevantes para localizar significados; de ahí su importancia para los estudios sobre el audiovisual latinoamericano.



Carlos Reygadas.

Lo urbano constituye ese enclave moderno con el cual México mantiene relaciones encontradas. Aunque la cámara registra solo unos pocos minutos del espacio citadino en *Japón*, su presencia temática se proyecta hacia el resto del filme, como ocurre con títulos previamente analizados; mientras que lo rural, sin embargo, aparece tratado de manera más difusa. Geoffrey Kantaris (2006, 526) ha notado cómo esta tendencia se verifica en el cine mexicano del período.

El cuerpo deviene una forma discursiva clave en la obra de Reygadas. Tomando el cuerpo por eje, el director se posiciona no solo ante lo urbano y moderno, sino ante cuestiones como la identidad cultural, la relación del hombre con la naturaleza y el sentido de placer que se posee en la contemporaneidad. El rol del intelectual latinoamericano, el significado que en primera instancia tiene la nación

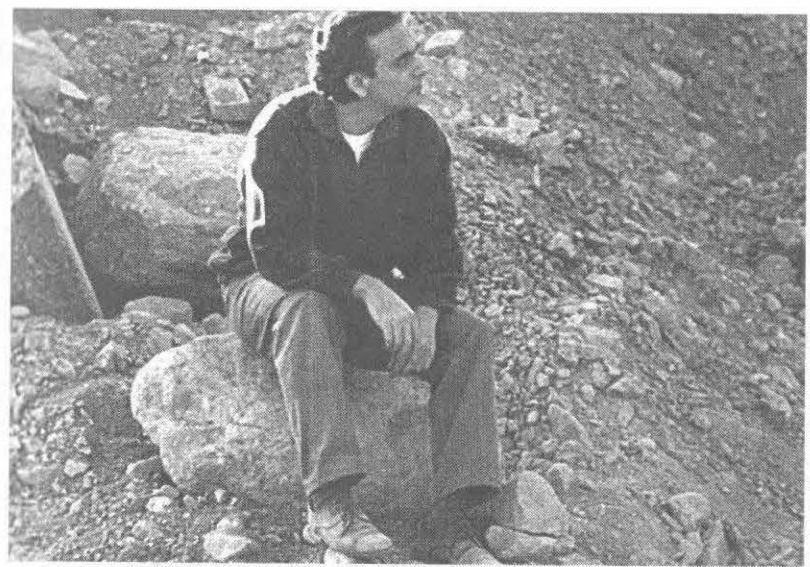
y sus conflictivas relaciones con Europa, continente padre (en el sentido que Octavio Paz le adjudica a su paternidad "chingona"), la crisis de referentes sociales, todo esto comienza a tejerse en *Japón* a partir de la sinergia establecida entre espacio y cuerpo. De hecho, Carlos Reygadas, en una ocasión, explicó:

> Mucho tiempo atrás, a Herzog le preguntaron desde dónde construía sus filmes, y él contestó que desde el paisaje. Cuando leí eso, me di cuenta de que yo lo siento de la misma manera (Reygadas 2003).

De viaje con la muerte

El filme despega en la carretera con el desplazamiento del protagonista desde un escenario citadino hacia el campo. En los primeros diez minutos de la cinta, cuando uno de los personajes que se encuentra por el camino le pregunta por qué se empeña en ir hasta Ayacatzintla, "ese caserío perdido", el protagonista —cuyo nombre nunca sabremos— le responde: "A matarme". Esa será una de las pocas referencias verbales que tendremos del motivo del viaje, trenzado al objeto greimasiano de la historia: el suicidio.

No se trata de la única película mexicana que descolla en el período, donde la muerte es el detonante de un viaje desde el espacio urbano al rural. *Y tu mamá también*, con una estética bien diferente, comprende la huida de Luisa Cortés de Ciudad de México y todo lo que esta urbe representa. Luego de conocer que le quedan pocos días de vida, se suma a la aventura de dos adolescentes que han prometido llevarla a una playa de ensueño bautizada sugestivamente Boca del Cielo. El camino hacia esa playa está empedrado de las referencias a la muerte en la carretera que hacen tanto la cámara como el narrador. Por su parte, en *Bajo California*, Damián Ojeda, un pintor como



El sabor de las cerezas (1997), de Abbas Kiarostami.

el protagonista de *Japón*, parte hacia los confines de donde vienen sus antepasados, donde la huella occidental ha ido languideciendo con los siglos. Uno de sus objetivos es redimirse de la culpa que carga por haber cortado la existencia de una mujer encinta en un accidente.

Más allá del continente americano, el suicido será el deseo que mueve al señor Badii en *El sabor de las cerezas* (1997), de Abbas Kiarostami, filme con el que ha sido comparado *Japón* por las similitudes de su argumento. Sin embargo, lo que el director persa resuelve por medio del diálogo, Reygadas preferirá connotarlo a través de la fotografía, la edición y el sonido, por ejemplo, a partir de la "hiper evidencia de ruidos 'inaudibles'" (Castilhos dos Reis 2014, 9) (*Trad. del A.*). Esta película mexicana comparte la mirada de su protagonista, un taciturno y malhumorado pintor, para quien, por gajes del oficio, el espacio es medio de expresión. Carlos Reygadas argumentará, además:

la mejor manera de hacer un retrato del espacio debía ser mostrarlo a través de los ojos y las orejas de un personaje que fuera ultraperceptivo. Y me parece que alguien que está esperando una muerte inmediata estaría agudamente consciente de sus sentidos (Caballero 2005, 157).

Del Río y Cumaná (2008, 185) equiparan filmes de viaje latinoamericanos posteriores a los 80 con un discurso "reflexivo" y "poético" deudor del cine autoral de Michelangelo Antonioni (*La aventura*), Andrei Tarkovski (*El sacrificio*) y Abbas Kiarostami (*El sabor de las cerezas*). *Japón* podría contarse entre estas películas. Reygadas, de hecho, ha reconocido en repetidas ocasiones la impronta de estos directores, en especial Tarkovski,[30] en la formación de su gusto cinematográfico (Reygadas 2015). Rufo Caballero (2005, 157) califica el desenlace de *Japón* como "tarkovskiano", pensando quizás en sus similitudes con *El sacrificio*. Reynier Valdés (2010, 76) reconoce en la cercanía con Tarkovski y Kiarostami la suscripción del director mexicano a esos "discursos conscientes de un pasado violentado a manos de Occidente", en tanto Europa del Este y el Medio Oriente son universos periféricos y vecinos de este enclave cultural y económico.

Pasado el minuto 40, casi a mitad del filme, se introduce un segundo conflicto en la historia, que competirá con el primero. Este segundo conflicto también estará ligado directamente al espacio y servirá para subrayar el contraste entre el artista y Ascen, la anciana que le dio hospedaje en Ayacatzintla. Desde la secuencia anterior (hacia el minuto 38), la narración se comparte entre el pintor y Ascen, y la aparición del conflicto ligado a la señora ter-

[30] "Él fue quien me abrió los ojos. Cuando vi sus filmes, me di cuenta de que la emoción puede venir directo del sonido y la imagen y no necesariamente de la historia" (Reygadas 2015, 14") (*Trad. del A.*).

mina consagrándola como una segunda protagonista del filme.[31] Ella le confesará:

> El hombre que vio ayer es mi sobrino Juan Luis. Estuvo muchos años en la cárcel. Es el que le conté que le llevaba sus cositas. Pues como acaba de salir y esta casa era de su abuelo y a él le tocó lo entestado, ahora se la quiere llevar. Ya no va a haber dónde poner el maicito y sin atoje el jacal no aguanta los aires de abril (53").

Además de los dos conflictos principales de la cinta, el espacio adquiere relevancia en relación con otros múltiples elementos del filme, entre ellos, el título, una de las categorías centrales para analizar una obra pues en repetidos casos la deshoja temáticamente. Aquí, sin embargo, el título señala a un lugar aparentemente ajeno a la trama, como es ya tendencia en varios filmes latinoamericanos antes mencionados. Sobre cada uno de estos aspectos se volverá con mayor detenimiento.

Aunque pasados los primeros cinco minutos del filme el Distrito Federal parece quedar atrás, la ciudad constituye un referente necesario para entender *Japón*, incluso en los giros dramáticos más básicos. El desplazamiento del protagonista fuera del DF es una suerte de huida que

[31] Aunque la mayor parte de la crítica asume al pintor como el personaje principal de la historia, Tiago de Luca excepcionalmente reconoce "dos protagonistas" (2010, 6), y enumera acciones de ambos que aparecen documentadas por el narrador implícito. Deborah Shaw (2011, 127) suscribe el criterio de William Rowlandson de que en *Japón* "Reygadas evoca un equivalente cinematográfico de la primera persona en la novela a través de la cámara en mano" (*Trad. del A.*). Sin embargo, el narrador implícito del filme no acompaña todo el tiempo al artista, ni es aquiescente respecto a él. Existen secuencias completas protagonizadas por Ascen cuya información nunca es revelada al pintor y por lo tanto no podrían figurar en una narración contada en primera persona, a menos que se asuman dos discursos en "primera persona" intercalados: el de Ascen y el del pintor.

involucra, además, las razones de sus deseos suicidas. Tal como lo ha interpretado Geoffrey Kantaris (2006, 526):

> La visión rulfiana de *Japón* [...] es la visión de una localidad rural articulada desde la perspectiva de lo urbano (a lo cual el cine está constitutivamente ligado), donde el campo se convierte o no en una clave para lo que se ha perdido en nuestras contemporáneas *urbanías* (*Trad. del A.*).

Durante esos pocos minutos que transcurren en la ciudad, incluso antes de que se ilumine la pantalla escuchamos el ruido de un tubo de escape al que se le suman inmediatamente otros muchos de forma atronadora. En contraste, las escenas rurales están acompañadas por aislados sonidos de animales, o de lluvia, o del viento. La primera secuencia no nos muestra al protagonista, pero sí la manera en que observa y piensa su espacio mientras se desplaza en automóvil, a partir de largos planos subjetivos y de la música.

El inequívoco tono de angustia y desasosiego del protagonista ante la ciudad está dado por la Decimoquinta Sinfonía de Dmitri Shostakóvich en La Mayor que es citada en sus últimos minutos, Cuarto Adagio. El crítico de *The Guardian*, Tom Service, cuando se enfrenta con este fragmento, se hace eco del desconcierto que Shostakóvich quiere transmitir; el músico se vale del oxímoron para provocarlo. Es un recurso empleado también por Reygadas con similar propósito. Como algunos críticos frente a los filmes de Reygadas, Service optará por formular preguntas ante la pieza de Shostakóvich, pues es en el signo de interrogación donde mejor se lidia con su discurso. Al analizar el fragmento que Reygadas cita en *Japón*, el crítico se cuestiona:

> ¿Por qué todo termina con una coda que en la fachada podría ser un recuerdo de la infancia, pero es mu-

cho más probable que sea una transliteración musical del zumbido y el ruido de las máquinas del hospital, los zumbidos sin rostro y los sonidos que son el sombrío acompañamiento de la enfermedad, el declive y la muerte en las instituciones médicas —sonidos con los que Shostakóvich ya estaba familiarizado en esta etapa de su vida—? (Service 2013) (*Trad. del A.*)

Esta suerte de contraste entre vida y muerte, niñez y vejez que emerge del adagio parece completarse en el filme a nivel visual durante la secuencia, a partir de la alternancia entre escenas de casi absoluta oscuridad, cada vez que el automóvil del protagonista entra en un túnel, y de cegadora luz, que llega incluso a quemar el fotograma, cuando el vehículo sale al exterior. El paso reiterado de oscuridad a luz y luego nuevamente a oscuridad hará pensar en la monotonía de los ritmos fabriles y nos hará especular sobre lo que pudo haber sido la vida para el protagonista en aquel sitio: una sucesión de días, quizás, todos similares y ensartados por una línea recta como aquella carretera, custodiada por barandas a los lados y rayas blancas sobre el asfalto que impiden cualquier desviación. A medida que va escapando de la ciudad, que abandona el auto para confiar la ruta a sus pies, el camino se va volviendo sinuoso, el asfalto se transforma en trillo, desaparece incluso la marca de cualquier paso humano previo invitando a un derrotero nuevo, espontáneo. Las imágenes publicitarias irán cediendo su espacio al pasto, a los árboles, al desierto. Toda referencia a la palabra escrita, al pensamiento mecanizado y a la lógica instrumental, irá quedando atrás. O, más bien, seguirá presente, como un fantasma que asedia y posee al protagonista.

Precisa Smith (2014, 81) que la mayor parte de la historia se desarrolla "en una desolada choza tan remota de México como el planeta Marte" (*Trad. del A.*); esa es la distancia que existe entre sus habitantes y el protagonista. Reygadas asume que

> México no es mitad occidental. Es occidental y no lo es. Hay un tipo de población que es occidental y otra población es no sé qué. En la película, la única mentalidad occidental es la de Alejandro [el nombre de pila del actor protagónico] (Reygadas 2015, 37") (*Trad. del A.*).

Occidente: lo sólido se desvanece

¿Es que acaso Carlos Reygadas se ocupa en *Japón* de precisar el agotamiento de la cultura occidental, encarnada en el protagonista y su deseo de muerte? Rufo Caballero (2005, 156) ha visto en el viaje que realiza el pintor, el cansancio "de este mundo de violencia e imágenes vacías", lo cual es una invitación a rastrear en la psicología del personaje las marcas de ese universo. El filme sugiere visual y musicalmente más de lo que denota por medio de la palabra hablada. Las ideas tienden a presentarse como paradojas, e incluso se concilian en su propia antítesis, como en la secuencia donde el pintor parece renunciar a su deseo de suicidio mientras yace cerca del cadáver de un caballo en descomposición. Hasta cierto punto, la apertura con la Decimoquinta Sinfonía de Shostakóvich es también un posicionamiento retórico del filme, donde Reygadas anuncia su interés por suscitar preguntas y condensar binomios tradicionalmente opuestos: muerte y vida, niñez y vejez, ruido y música. Otra metáfora de esta intención podría ser la secuencia onírica en que Ascen se besa con una chica atractiva y europoide, tejiendo, en la misma madeja conceptual, ancianidad, juventud y erotismo. Asimismo, al analizar el Cuarto Adagio, Steve Holtje (2006) se mantiene en el terreno de la especulación:

> La Sinfonía abrió con dos campanillas; termina en silencio, con el timbre de una sola campana, de tono más bajo. Toda la energía se ha agotado. [...] ¿esta últi-

ma marca el final de su vida, como la campana al principio podría marcar su inicio? (*Trad. del A.*)

¿Los deseos de muerte que anuncian estas campanas se refieren solo al protagonista o sugieren la imposibilidad de existencia del universo que este representa? Ascen le pregunta hacia el minuto 84: "¿A qué vino a este pueblo?"; él le responde: "A estar tranquilo". Ante esta afirmación, uno podría asumir como ella: "Porque en la ciudad hay mucho problema, ¿verdad?"; mas él, sin negarlo, continúa: "Sí, pero no es eso. Se necesita serenidad para dejar algunas cosas a las que estamos habituados, pero que en realidad ya no queremos".

Algunas pistas podrían indicarnos que esas campanas no solo doblan por el protagonista: Vemos al pintor por primera vez pasada la secuencia inicial de la ciudad, en el minuto 3, cuando ya esta sinfonía de celebración o muerte se ha disuelto en el sonido del campo. Y, el hecho de que no tenga nombre propio inscribe sobre él la posibilidad de que refiera a una categoría abstracta, de que sea arquetipo de un ente inasible.

La manera en que se deshebra el diálogo posteriormente hace pensar que esas "cosas" a las que el artista está "habituado" pero ya no "quiere" están ligadas a su propio cuerpo. En varias situaciones vemos al protagonista reaccionar con cierta incomodidad cuando otro personaje intenta ayudarlo al ver que está lisiado y camina con un bastón. Uno podría deducir que el suicidio es la mejor solución que este hombre ha encontrado para liberarse de una anatomía disfuncional. Hacia el minuto 20, cuando llega a Ayacatzintla, observa con cierto desprecio cómo un habitante, Fernando, con las manos deformes, se sirve de su hija para que le dé de beber.

Ascen, por su parte, poco antes de que se propicie este diálogo, mientras lava, frota sus manos adoloridas por el

esfuerzo y la enfermedad (75"). Reygadas pone ante ella inmediatamente a Fernando, pero la actitud de Ascen es sustancialmente distinta a la de este. Lo ayuda a desatarse los cordones y observa cómo él se vale de los pies para comer. Esto la lleva a repensarse el valor de sus manos, incluso dañadas. Cuando conversa luego con el pintor sobre deshacerse de lo que no se quiere, aparece en la escena, de manera quizás un tanto didáctica, la hija de Fernando, que hace recordar a la anciana su experiencia reciente. Entonces, refuta con tenue resistencia la idea del protagonista:

> —Mejor arreglar y no tirar. ¿O no?
> —Sí, pero hay cosas que no se pueden arreglar. Y es mejor tirar que vivir aferrado a cosas solo por costumbre.
> —Creo, sí, lo entiendo, joven... Pero ¿sabe, joven?, que aunque a mí no me gustan mis brazos viejos y enfermos, aun así, no me los cortaría.

Dejar, sin embargo, las posibles lecturas sobre el protagonista y sus móviles en el repudio a la imperfección física podría conllevar una sobresimplificación del alcance de esta película. Las limitaciones motoras del protagonista están directamente ligadas a su origen urbano y occidental, tal como ocurre con la abulia de Laura en *Madagascar* o con el cinismo de Isadora en *Central do Brasil*, entre otros ejemplos.

El siguiente filme de Reygadas, *Batalla en el cielo* (2005), que se desarrolla —este sí— en la Ciudad de México, se vale del mismo recurso para connotar cierta deformidad conexa a los espacios urbanos. Su compatriota Álvaro Fernández (2010, 56) denuncia el

> desprecio que [Reygadas] tiene hacia sus personajes; tanto a los protagonistas como a la masa anónima; y los castiga con el suplicio de deambular por la ciudad con una bolsa de orines, aparece un hombre de peluquín,



Batalla en el cielo.

otro exponiendo la piel pegada a los huesos de un torso sin camisa, seres destinados a compartir espacios públicos denigrantes como podría ser un vagón del metro en horas pico.

Sin embargo, más que demostrar "desprecio" hacia los habitantes de su ciudad, Reygadas parece interesado en expresar a través de sus cuerpos un estado interior de desencanto similar al que sufre el protagonista de *Japón*. Francisco Ramírez (2012, 5) asume que en *Batalla...* "la ciudad de México [...] Es, finalmente, el personaje de mil cabezas que sufre los cambios, que padece el drama". Y, en efecto, la historia de mil cabezas se teje por medio de esos cuerpos, mientras la narración avanza sobre el conflicto de Marcos, que se debate entre confesar públicamente un infanticidio o vivir en silencio su culpa.

En lugar de considerar que se produce "un desplazamiento desde la crisis existencial en *Japón* hacia la crisis



FESTIVAL DE CANNES 2005
SECCIÓN OFICIAL



DONOSTIA SAN SEBASTIAN
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE
ZABALTEGI

BATALLA EN EL CIELO

DE CARLOS REYGADAS

social en *Batalla en el cielo*", como lo hace Tompkins (2013, 168) (*Trad. del A.*), parece más acertado compartir la interpretación de Ramírez cuando afirma que el sujeto temático de *Batalla...* es en realidad la Ciudad de México, y que se trata de una continuación en lugar de una ruptura en el tránsito de un filme al otro. Las diferencias de clase y los problemas raciales parecen sumarse en *Batalla...* a los ya presentados en *Japón*, pues en ambos el peso dramático lo llevan el conflicto existencial del protagonista y la agencia de las mujeres que lo rodean, con las cuales tanto el pintor como Marcos mantienen una relación erótica y moral. Estas circunstancias y sujetos presionan a Marcos y al pintor para que tomen una decisión.

La crisis social, el choque de clases y otros asuntos de ese orden aparecen de manera elíptica en *Japón* en la misma medida en que lo hace el *sertão* en algunas cintas de la Retomada. Como ya se ha argumentado en páginas anteriores respecto a filmes como *Viajo porque preciso, volto porque te amo* o *Central do Brasil*, podríamos afirmar que el desplazamiento a Ayacatzintla del pintor es el tránsito a un no lugar, un no lugar que se piensa desde la experiencia de un hombre de ciudad. Aunque existe en *Japón* un desplazamiento físico, el tema, como en *Batalla...*, continúa anclado en el Distrito Federal, escrutado a partir de la crisis existencial de uno de sus habitantes.

Geoffrey Kantaris (2006, 526), al pensarse el espacio rural en *Japón*, destaca igualmente su naturaleza pospretérita en relación con "la perspectiva de lo urbano" (*Trad. del A.*) que conduce al protagonista y mantiene sus raíces en el modo indicativo:

> La translocalidad y transitoriedad de estos fantasmagóricos espacios rurales (porque no son exactamente lugares) es tal vez lo que sugiere el enigmático título de la película, mientras que la representación espectral

de la localidad en condiciones de entropía casi total sugiere, como en el trabajo de Juan Rulfo, que esa identidad no puede ser pensada fuera de aquellas fuerzas que continuamente la desestabilizan (*Trad. del A.*).

Urbanos de clase media mexicana y el superhombre

Antes de llegar al pueblo, el pintor se encuentra con unos cazadores y dos niños que parecen, por su lenguaje y vestiduras, ser hombres de ciudad y de posición acomodada. El grupo, de fenotipo europoide,[32] le permitirá al pintor avanzar parte del camino en su automóvil. Al inicio de este encuentro, en el minuto 4, el padre del niño le pregunta insistentemente: "¿A qué decía que iba a allá?", y el protagonista le revela sin rodeos: "A matarme". La respuesta del padre distará mucho de la que aportan los personajes de *El sabor de las cerezas*; mientras en la cinta persa esta confesión aparece seguida de rechazo, en *Japón* escuchamos al padre decir: "Entendido, súbase". ¿Por qué este personaje lo comprende y además lo ayuda a avanzar hacia su objetivo?

Mariano Paz (2015, 3) asegura que Reygadas "ofrece una clara visión de la sociedad mexicana [...] relacionada con la situación de anomia y pérdida de cohesión social en las que actualmente se ve envuelto el país". Y asocia las intenciones suicidas del artista de *Japón* con "el sentimiento de desafección con su sociedad" (2015, 5).

La empatía entre el protagonista y el padre resulta aún más diáfana cuando se encuentran todos en el auto. Mientras los jóvenes, entre los que podemos reconocer al

[32] Esto también suele ser tomado en algunos estados de México, desafortunadamente, como un rasgo de holgura económica e instrucción; estereotipo que es reforzado además por medios de gran alcance como Televisa.


Japón.

propio director, juegan entre ellos y gritan trivialidades y malas palabras; se escucha un segmento de *Miserere*, de Arvo Pärt. Creemos en un inicio que la música es extradiegética. Aunque la letra es en latín, su carácter religioso y apocalíptico es inequívoco. Sus versos confirman esta sospecha: *"Tuba mirum spargens sonum per sepulcra regionum, coget omnes ante thronum. Mors stupebit et natura, cum resurget creatura, judicanti repsonsura"*.[33] Sin embargo, *Miserere* no es extradiegética ni manifiesta solo el veredicto que dicta sobre sí mismo el protagonista en ausencia de otra fe (su ateísmo lo confiesa posteriormente). El padre, pasados algunos minutos de viaje, exige: "Ya cállense, cabrones, estamos oyendo música, hombre", y nos pone al tanto no solo de que *Miserere* es intradiegética sino también de su interés por participar de este enjuiciamiento que ella propone, mientras que a los otros les es indiferente o se afanan por silenciar el mensaje.

Sobre esos términos queda sugerida la actitud existencial de estos personajes urbanos de clase media alta, entre los cuales Reygadas se incluye. Esta secuencia, y quizás sus

[33] "El potente sonido de la trompeta entre los sepulcros de todas las regiones llama a todos ante el trono. Los fallecidos y la naturaleza serán criaturas resurrectas para responder ante el que juzga" (*Trad. del A.*).



Madeinusa (2006), de Claudia Llosa.

sujetos, resultan bien familiares para el director. Es una suerte de *déjà vu* autobiográfico ante el cual se posiciona críticamente. "El cazador es mi padre y yo en ese mismo jagüey cacé mi primera paloma a los 13 años", diría en una entrevista (Reygadas 2003).

Otros autores latinoamericanos del período se posicionan ante estas cuestiones de una manera distinta. La cinematografía de la peruana Claudia Llosa propicia interesantes comparaciones con la de Reygadas. *Madeinusa* (2006), por ejemplo, reproduce ciertos itinerarios también seguidos por *Japón*, pues en ambas películas un hombre de ciudad se pone en contacto con una población alejada de la cultura occidental y tiene la oportunidad de medirla en varias dimensiones: políticas, religiosas, eróticas... Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con *Japón*, el narrador implícito de *Madeinusa* y su protagonista no se desprenden de la mirada urbana ni muestran inten-

ciones de hacerlo. Manayaycuna, la comunidad indígena de *Madeinusa*, se nos presenta como un espacio exótico, donde el incesto es tolerado e incluso permitido cierto día del año y el dogma religioso judeocristiano se imparte con hipocresía y libertinaje. El protagonista, elocuentemente bautizado Salvador, como aquellos europeos que describe Tzvetan Tódorov en *La Conquista de América*, nunca logra entender al otro, pero aspira a poseerlo. El narrador implícito es cómplice e invita a los espectadores a esta posesión, encarnada en la seducción erótica que siente Salvador por Madeinusa, una chica indígena que se resigna a complacerlo sexualmente a cambio de que le permita huir del pueblo, de su padre alcohólico y libidinoso, y de la alcahueta de la hermana. La ciudad y la cultura occidental se presentan así como el mundo prometido ante el caos imperante en la comunidad andina de Manayaycuna. La curiosidad de Salvador y la del espectador por aquellos



El niño pez (2009), de Lucía Puenzo.

indígenas queda escarmentada cuando Madeinusa amenaza con entregarlo a la irregular justicia del padre y el pueblo, y debe huir de Manayaycuna. Un escenario similar, aunque menos reaccionario, se presenta en *El niño pez* (2009), de la argentina Lucía Puenzo, que también debate temas de religión, sexualidad y política a partir del contraste entre una joven de clase alta y su atractiva sirvienta paraguaya.

Pero en *Japón*, la vaguedad con que ese estado de duelo existencial del director es descrito y proyectado sobre la ciudad y lo que de occidental podría tener México desde los ojos de Reygadas reflejan, en su angustia inasible, la manera en que Boaventura de Sousa describe el presente. Según explica (2009, 18-19), vivimos un "tiempo de transición" donde

> estamos de nuevo perplejos, perdimos la confianza epistemológica, se instaló en nosotros una sensación de pérdida irreparable tanto más extraña cuanto no sabemos con certeza qué es lo que estamos en vía de perder.

Esta sensación de pérdida —sabremos luego por voz de Boaventura de Sousa— es más bien el reconocimiento de vacíos que, según el filósofo portugués, han acompañado al hombre moderno. De Sousa define cinco formas sociales a partir de las cuales la Modernidad invisibiliza y anula al ser humano: "lo ignorante, lo residual, lo inferior, lo local, lo improductivo" (2009, 112). En este momento nos ocuparemos de la última cualidad, pues nos interesa demostrar que la manera en que el protagonista de *Japón* piensa su propio cuerpo engrana con lo que De Sousa (2009, 110) califica como "Lógica productivista o Monocultura de los criterios de productividad capitalista". Esta "lógica" se basa en la concepción de que el crecimiento económico es un "objetivo racional incuestionable". De

este razonamiento se desprende que el criterio de lo "productivo" sirve objetivamente para designar calidad. Walter Mignolo (1998, 25) argumenta que

> En realidad, el capitalismo y la economía parten de dos presupuestos distintos. En su origen, economía implica administrar lo que escasea, mientras que el capitalismo busca la acumulación de riqueza.

Al referirse al capitalismo, consagrado en la Revolución Francesa y la Revolución Industrial, Mignolo (1998, 24) también hace extensivo el criterio al socialismo que cuaja para que "su homóloga, la Revolución rusa, siguiese esa misma lógica de acumulación de capital y expansión". Es decir, ambos modelos socioeconómicos figuran como expresión de una misma mentalidad moderna. Bolívar Echeverría (1998, 71) constata que la idea de hombre nuevo marxista aspira a la suplantación del ser humano tradicional para reemplazarlo por uno

> generado en la modernidad como hechura de sí mismo: el ser humano modelado para los nuevos medios de producción, para la sucesión de revoluciones industriales, para la marcha indetenible del progreso.

Y continúa equiparando este arquetipo con el que promueve la cosmogonía burguesa: "Es el mundo que desprecia al hombre en nombre del super-hombre" (Echeverría 1998, 72).

En el diálogo entre Ascen y el pintor, cuando este se refiere a las "cosas" que es mejor "tirar", parece confrontarse a sí mismo contra el modelo de "superhombre" moderno, un modelo con el cual siempre se siente en desventaja, descolocado por las limitaciones de su cuerpo, que sugieren limitaciones del espíritu, quizás de su arte. Carlos Reygadas, cuando explica las razones por las cuales elige a Alejandro Ferretis para que represente

a su protagonista, destaca precisamente su interés por emular con el arquetipo occidental de hombre ilustrado, por un lado, y de izquierda, por otro:

> Desde que era un niño pequeño, él era una persona muy especial. Vivió los sesenta de un modo muy combativo. Lee muchísimo, habla cualquier cantidad de lenguas [...] Y decía [...] este tipo de ideas marxistas, nihilistas, esenciales, muchas de ellas muy inteligentes y muy estimulantes. Por lo tanto, él era el personaje. Cuando estaba escribiendo el guion, lo pensé siempre para él. (Reygadas 2015, 13") (*Trad. del A.*).

El personaje de Alejandro Ferretis viene entonces a encarnar al intelectual y artista latinoamericano militante de los años 60; y, por transitividad, Reygadas se permite a través de él tomar el pulso de estos ideales a principios del siglo XXI. La culturóloga argentina Graciela Montaldo realiza una comparación similar entre la manera en que se piensan los intelectuales argentinos (y latinoamericanos) en los 60 y 70, y el rol que vienen a desempeñar a finales de siglo.

> La identidad intelectual se había definido durante esas décadas más bien por una posición de crítica o de abierta resistencia donde las instituciones, althusserianamente, se veían como el lugar al que el intelectual crítico debía resistir. Precisamente porque las instituciones eran los dispositivos desde los cuales el poder se manifestaba y "alienaba" (en el lenguaje de la época) a los individuos (1999, 18).

Sin embargo, explica Montaldo, hacia los 80 y con más profundidad en los 90, los intelectuales y artistas debieron pactar con diferentes instituciones como forma más expedita de supervivencia. Por una parte, los medios de comunicación masiva se convirtieron en requisito de

legitimación (Montaldo 1999, 35). Por la otra, el utilitarismo de las políticas neoliberales aplicadas en varias naciones latinoamericanas a fines de siglo replegó la labor intelectual a ciertas instituciones que podrían recibir algún subsidio como la universidad, pero que exigían a los intelectuales ciertos requisitos de profesionalización. Estos requisitos han terminado convirtiéndose en un fin y han coartado el ejercicio de oposición que jugó este sector en los 60 y 70 (Montaldo 1999, 37).

Para el tipo de hombre que representa Alejandro Ferretis a los ojos de Reygadas, el presente marca "el lugar de una decepción de la que aún no se reponen y con la que no pueden hacer algo productivo" (Montaldo 1999, 18).

> Las nuevas condiciones de los/las intelectuales en los 90 tienen una relación casi de olvido respecto de este rol —en su discurso— [de los 60 y 70] porque saben que, en efecto, ya no son capaces de representar nada; su discurso vale lo mismo que el de cualquier otro sujeto, su supuesto saber no les otorga mayor credibilidad, no son respetados por él (Montaldo 1999, 37).

Esta circunstancia que describe Montaldo se encuentra acentuada por la crisis de metarrelatos ya abordada en páginas anteriores. El marxismo, por ejemplo, fue sometido a una revisión severa después del fracaso del proyecto soviético. Los intelectuales y artistas, encargados de interpretar y proyectar el devenir social desde ciertos paradigmas, sufrieron con el cuestionamiento de estos últimos un proceso de deslegitimación. Si el protagonista de *Japón* fue escrito a la medida de este escenario, el suicidio, que es el móvil que organiza la historia, está ligado indefectiblemente a la crisis de estos metarrelatos inscritos en la Modernidad, encarnada dicha crisis en el artista lisiado.

En su introducción al ensayo de Cerutti sobre "Ideología y pensamiento utópico y libertario en América Latina",

Hugo Zemelman (Cerutti Guldberg 2003, 10) confirma "la sensación de impotencia que actualmente caracteriza a gran parte de la intelectualidad latinoamericana". Por tanto, no se trata solo de la reconfiguración del rol del intelectual, sino también de la capacidad de divisar posibles horizontes. Francisco Fernández Buey inicia su libro *Utopía e ilusiones naturales* con una frase que constata el callejón en que algunos pensadores latinoamericanos se encuentran: "algunos filósofos amigos míos han llegado últimamente a la conclusión de que el tiempo de las utopías pasó" (Fernández Buey 2007, 15). Mario Magallón (Carro Bautista 2012, 13) prefiere decir que "la efervescencia filosófica, imaginativa y creativa" de las utopías de la segunda mitad del siglo pasado se presentan ahora "mediatizadas", es decir, coartadas por instituciones como defiende Montaldo. He aquí que el intelectual latinoamericano y la producción de ideas aparecen como términos intercambiables y se muestran igualmente afectados por múltiples causas después del cierre del corto siglo xx de Hobsbawm. Más allá de América Latina puede verificarse igualmente que "el intelectual de hoy se define primordialmente por el desgano" y por la persistencia de "nuestra crisis actual, es decir, la exclusión de la utopía y la desacralización [del intelectual]" (Flaxman 2006, 199) (*Trad. del A.*).

Varios intelectuales han reaccionado negativamente ante las decepciones del siglo xx y afirman que "En consecuencia, no solamente el pensamiento utópico ha sido descartado como válido para orientar el porvenir sino también la propia modernidad" (Carro Bautista 2012, 25). Como ya se ha podido ver, no es esta la única posición que existe ante el desenlace de los dos modelos sociales más relevantes que han guiado los últimos siglos; pero resulta provechoso explorar las conclusiones a las que arriba este grupo de pensadores, pues ellas resumen el estado existencial en

que se encuentra el protagonista de *Japón* a comienzos de la película, y permiten distinguir diáfanamente la recomposición de sus ideas durante la cinta.

Algunos teóricos reaccionan negativamente ante la idea en sí de utopía. Wallerstein dirá que "lo último que necesitamos son más visiones utópicas" (1998, 3). En la región que estudiamos, Juan Manuel Vera manifiesta escepticismo ante lo que él llama la "antropología voluntarista" del pensamiento utópico, pues se sostiene en el axioma de que el "hombre es bueno por naturaleza, pero corrompido por las instituciones" (Vera 1997, 124). Cerutti (2003, 32) advierte que "toda utopía es, desde su origen, una construcción autoritaria, un sueño que, en virtud de su perfección, necesariamente debe ser impuesto y, en consecuencia, no admite las divergencias ni los titubeos propios de la democracia".

Todas estas asunciones respaldan la crisis existencial del protagonista de *Japón*. A pesar de que algunos intelectuales se muestren defraudados ante los presupuestos de la Modernidad y el pensamiento utópico, puede constatarse a partir del artista lisiado cómo las sutilezas más caras de la lógica moderna persisten en el actuar cotidiano. Por ejemplo, la paradoja del tiempo presente queda subrayada en la ironía de que el protagonista de *Japón*, a pesar de todas sus competencias intelectuales, se siente "improductivo" física y espiritualmente, de acuerdo con los términos mismos en que la Modernidad define "producir" (según ya explicamos a partir de interpretaciones de Boaventura de Sousa). En la propia introducción, la escena de carácter autobiográfico donde el pintor se tropieza con un niño y con una paloma moribunda, adelanta la lógica productivista que mueve a este hombre. Aunque se encuentra en una cacería y su función es precisamente recoger las aves baleadas, el niño duda cuando debe terminar la vida de una paloma moribunda. "Es que no tengo fuerza en los

dedos", se justifica ante el pintor que lo observa y lo juzga. El protagonista agarra la paloma, le arranca la cabeza. La imagen y el sonido se ocupan de dilatar el acto, torturando así al espectador. Mientras se presenta la cabeza de la paloma que ha lanzado el hombre con desdén a la tierra, mientras se ve cómo abre y cierra el pico tratando de respirar a pesar de ya no tener cuerpo; se escucha al pintor arrancar secamente las plumas de la piel.

Es este un adelanto de lo que el artista planea hacer consigo mismo. La paloma, desde lo que De Sousa considera como la lógica productivista moderna, queda recortada a su función utilitaria más básica para el hombre, y cualquier otra dimensión se esfuma. En el minuto 18 del filme, cuando el pintor llega a Ayacatzintla, la primera imagen que ve es de un niño apuntando a un ave con un tirapiedras. "¿Te la comes?", le pregunta inmediatamente. Se trata más bien de un reclamo. No es la muerte del ave, quizás, lo que le incomoda, puesto que acaba de ser despertado por los alaridos de un cerdo sacrificado en una porqueriza. Le molesta la dimensión lúdica que esta cacería ha adquirido para el niño, todavía no adiestrado en el carácter utilitario de los animales. El primer niño, el que vacila ante la paloma moribunda y no se atreve a quitarle la vida, carece también de esa tara; y es, igualmente, aleccionado por el artista para que la adquiera. Reygadas, que fue una vez ese niño, explica las angustias del proceso de aprendizaje:

> también tenía que recoger las palomas escondido detrás de unos magueyes y desde entonces me enfrenté a ese dilema de la vida como el niño que tiene que matar a una paloma (en la película). Me di cuenta de que mi puesto, una postura tácitamente aceptada de hijo de cazador, era matar a las aves que quedaban heridas; pero cuando me encontraba con el ave y la tomaba en mis manos, sentía el calor, la suavidad del plumaje,

> veía la mirada de un ser vivo tan hermoso y me encontraba ante el dilema de que mis instintos me bloqueaban ante la idea de tener que matarlo, y lo hacía porque finalmente ese era mi deber de cazador y lo aceptaba (Reygadas 2003).

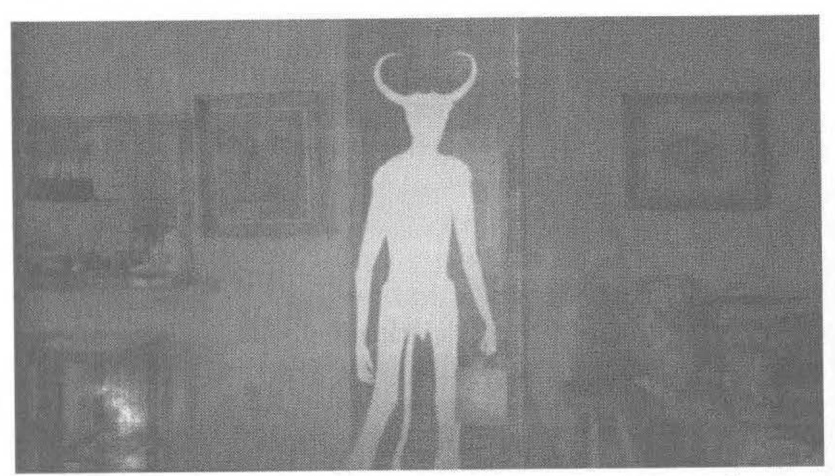
La infancia como lucidez

En este y en otros filmes de Carlos Reygadas, la niñez figura como una suerte de estadio de lucidez y armonía al cual el adulto necesita regresar. En *Post Tenebras Lux* (2012), desde el mismo título se nos anuncia este retorno.

> Juan perdió enteramente la inocencia desde que dejó de ser niño —resume el director—; y en un momento, un rayo ilumina algo perdido de su vida y recupera algo de lo vivido, ya no desde la razón sino desde su sentimiento. Es una intuición, pues hubo un rayo de luz (Reygadas 2013).



Post Tenebras Lux (2012), de Carlos Reygadas.



Post Tenebras Lux.

La apertura del filme es precisamente el intento de observar el mundo desde la lógica de una niña que recién comienza a aprender a hablar. La cámara se sitúa a su altura y nos muestra el mundo desde allí. Los perros y las vacas figuran entonces en contrapicado, cual si fuesen autoridades gigantes. Los sonidos que emiten se escuchan con más intensidad, aparentando que están más cerca. Ese es el estado que ha perdido Juan y recupera cuando está muy próximo a la muerte. Le comparte a su esposa la experiencia: "Hoy me sentí como cuando era niño, sentí el pasto en mis pies, sentí cómo se metía entre mis dedos. Podía distinguir cada tallo". *Post Tenebras Lux* inicia con la edad de la inocencia y termina con una pregunta sobre el momento en que ella comienza a perderse. Esa última secuencia se desarrolla en una escuela, un colegio de varones donde presuntamente Juan aprendió con un deporte violento (el fútbol rugby) la lógica de una vida organizada por metas, donde solo los más fuertes vencen.

El título que elige Reygadas para su ópera prima, *Japón*, lleva en su médula un regreso similar. Según explica (Reygadas 2003), "quería un título que evocara lo que es



Siete, personaje interpretado por Willebaldo Torres.

el sol naciente, porque al final de la película para él vuelve a salir el sol". Es decir, "post tenebras lux" (en latín): "después de la oscuridad, la luz", absorbe el mismo principio. Según Jonathan Romney (Shaw 2011, 127), el amanecer al que alude la enunciación de *Japón* puede leerse como un "símbolo de regeneración [*rebirth*]" (*Trad. del A.*). Juan y el pintor de *Japón* son dos hombres de erudición occidental cuyo itinerario los lleva a encontrar, cada uno a su forma pero siempre con la muerte como mediadora, la luz, lo que implica, entre otros significados, deshacerse de la "lógica productivista" que gobierna sus mentes.

En *Post Tenebras Lux*, el personaje de Siete —cuyo apodo refiere quizás al séptimo mandamiento católico: "No robarás", acción que comete contra Juan— no corre con igual suerte. Solo, en el bosque, es incapaz de sentir la naturaleza como finalmente lo logran Juan y el pintor. Ve en ella más bien un producto, la meta de un trabajo por el

que será remunerado. Debe talar árboles, árboles que para otro personaje —según le han comentado previamente— tienen vida y lenguaje. Se dispone a hacerlo con el mismo desinterés con que el pintor le arrancó la cabeza a la paloma; solo que, en el caso de Siete, es él quien se arranca su propia cabeza, inmolándose. La dimensión simbólica de este suicidio apunta inequívocamente al miembro que ha sido arrancado, zona de culto de la Ilustración, que diera el primer énfasis de la Modernidad al raciocinio en detrimento de otras formas de discernimiento humanas.

Los rigores del espejo europeo

Quizás era ese el ritual que el protagonista de *Japón* pensaba ejecutar en Ayacatzintla. Su cuerpo asumido también como reflejo de su mente, el fracaso quizás de ciertas metas, y la lógica productivista que domina su comprensión de la existencia humana servirían todos de móvil, mientras intenta emular con ese "superhombre" que según Bolívar Echeverría domina las búsquedas existenciales en la Modernidad. Esta circunstancia se ve aún más agravada en tanto se trata de un intelectual y artista latinoamericano, pues la distancia del modelo moderno de raigambre europea[34] es mayor. La metáfora del espejo que emplea Aníbal Quijano (2000, 225) engrana con esta descripción.

[34] Europa ha sido objeto de numerosas simplificaciones por parte de los estudios latinoamericanos en general y los poscoloniales en particular. Aunque pretendemos distanciarnos de la caricaturización del continente europeo, sí queremos sacar provecho de ella. Aquí nos interesa referirnos más al mito creado por los latinoamericanos alrededor del concepto de Europa, que al continente en toda su complejidad histórica, cultural, económica y política. Cada vez que se haga mención a Europa en este texto, se hace desde la consciencia de la caricaturización a que ha sido sometida. Debemos, sin embargo, valernos de esa caricatura ineludiblemente para comprender la imagen que algunos latinoamericanos se han formado de su propia región a partir del contraste con el Viejo Mundo.

Según explica el filósofo peruano, los latinoamericanos nos asomamos a un espejo europeo intentando distinguir nuestra fisonomía:

> la imagen que encontramos en ese espejo no es del todo quimérica, ya que poseemos tantos y tan importantes rasgos históricos europeos en tantos aspectos, materiales e intersubjetivos. Pero, al mismo tiempo, somos tan profundamente distintos. De ahí que cuando miramos a nuestro espejo eurocéntrico, la imagen que vemos sea necesariamente parcial y distorsionada.

Tanto el protagonista de *Japón* como los personajes urbanos de *Batalla en el cielo* son esa imagen que devuelven los cuerpos latinoamericanos al enfrentarse al espejo europeo. No en balde Fernández (2010, 58) reconoce en esta operación un recurso para "satisfacer el *voyeurismo* europeo", pues en *Batalla*... se juega con la angustiosa comparación física y de otros órdenes entre el mexicano y el europeo; y esa imagen de "desprecio" (Fernández 2010, 57) (masoquista) con que algunos mexicanos a veces se observan, se corresponde con la manera (sádica) en que algunos europeos miran a México. Es entonces comprensible que el voyeurismo primermundista, de ascendencia sádica, quede satisfecho cuando se muestra una tierra extranjera llena de calamidades que legitima por contraste la idea de Europa como paraíso.[35]

[35] Al referirse al tema de las coproducciones cinematográficas, el guionista argentino Miguel Machalski (2009, 43-44) se queja de que lo que consideran los europeos como "latinoamericano" no necesariamente coincide con la visión de un nativo. Estas asunciones usualmente están plagadas de prejuicios y estereotipos incluso bienintencionados. Cuando se trata de subvencionar, "las entidades financiadoras del primer mundo suelen manejar criterios de selección rígidos y, digámoslo sin pelos en la lengua, reductores", continúa Machalski. Y más adelante se refiere al "miserabilismo" de cierto cine tercermundista que tan bien recibido es en festivales europeos de primer nivel. En un texto breve pero impactante donde desde

Pero la satisfacción del voyeurismo extranjero parece ser un efecto secundario y no una intención básica ni de *Japón* ni de *Batalla en el cielo*. El deseo más bien es comprender la identidad escindida del mexicano, extensible al resto de los países latinoamericanos. Resalta la manera en que se nos presenta a Ana en *Batalla*..., precisamente en el aeropuerto, donde Marcos, el chofer de su padre, la espera. Desde ese mismo comienzo, esta güera se nos está caracterizando como una importación, a la que el protagonista sirve. Con ella puede incluso compartir la cama (asumida aquí como el territorio nacional); sin embargo, no la podrá poseer en los mismos términos en los que posee a su esposa Berta, obesa, oscura y pobre como él. En consecuencia, Tompkins (2013, 174) percibe que "las escenas íntimas entre Marcos y su obesa mujer son grotescas" (*Trad. del A.*).

En *Japón*, hacia el minuto 60, el protagonista observa en un periódico la publicidad de una rubia desnuda que yace sobre una motocicleta. Y el deseo erótico que esta imagen despierta lo vuelca sobre la amiga de Ascen, Sabina, con la cual flirtea verbal y visualmente. Lo relevante aquí es que la imagen de ese papel impreso no es el fetiche; el fetiche es la mujer de carne y hueso, campesina, mexicana con la cual a partir de un juego colonizado de sustituciones puede llegar a poseer a la chica europoide. El sueño del protagonista que se muestra hacia el minuto 50 ejecuta la misma operación. Allí una

---

el título los realizadores colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo (1978) se preguntan "¿Qué es la porno-miseria?", coinciden en que cierto cine, desde los años 70, había desvirtuado los principios originarios de la producción independiente colombiana. Este cine "miserabilista" o de "porno-miseria" convertía la pobreza en "espectáculo", "donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmoverse y tranquilizarse". La miseria, según interpretan Ospina y Mayolo, devino una mercancía, "fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es contrapartida de la opulencia de los consumidores".



Japón.

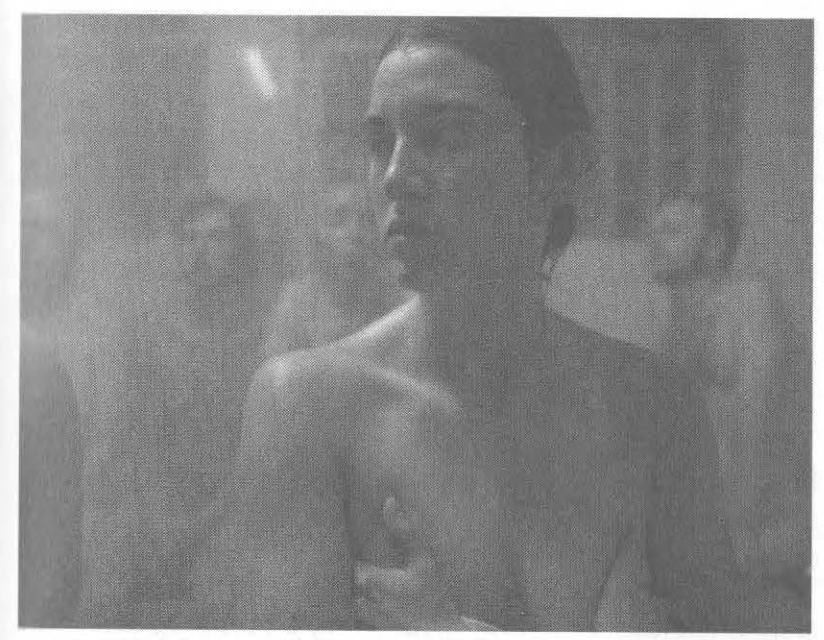
mujer blanca sale del agua, como si viniera de una tierra lejana, como aquellos primeros colonizadores hispanos. La chica mira directamente a la cámara, lo mira a él con altanería. Ascen la espera en un paisaje distinto, arenoso y árido. Se besan. Del absoluto silencio de aquella escena se corta bruscamente a un primerísimo plano del arma con la que el pintor piensa suicidarse. El crujido que produce el arma al ser activada rompe con aquel mutismo. Eros y tánatos se entrelazan entonces como solución de aquel remplazo de cuerpos que esconde frustraciones y fisuras en la identidad étnica del pintor.

En *Post Tenebras Lux*, el cuarto largometraje de Carlos Reygadas, este procedimiento se ha convertido ya en un vicio para el personaje principal, Juan. Asiste a un grupo de terapia porque, según sus propias palabras, "antes de dormir tengo que ir a ver pornografía, si no, ya ni duermo ni me cojo a mi vieja" (30"). No es fortuito que la secuencia de la orgía en la sauna se ruede en un país europeo, con personajes todos europeos, exceptuando a Juan y su mujer. Lo que sucede es una extensión de lo que él

llama "mi pequeño problema con la pornografía". Aquí la imagen del europeo, el ideal de Europa, toma cuerpo en el hombre que penetra a Natalia, la esposa de Juan, mientras él la contempla. Ese tótem europeo es el vehículo de su placer, siempre un placer indirecto, derivado, como la imagen que devuelve el espejo eurocéntrico que obsesiona a los latinoamericanos —descrita por Quijano. Juan, en tanto latinoamericano, solo puede realizarse si delega en otro, o si pretende que su mujer es otra, como hace el protagonista de *Japón*.

Juan y Natalia, que cantan en inglés, discuten con los amigos sobre literatura y filosofía europea, y son mexicanos de clase acomodada; al igual que el pintor de *Japón*, desde las instancias más básicas del placer, que es el sexo, hasta las relacionadas con el gusto estético, necesitan de ese tercer agente que es Europa para completarse. La impotencia de Juan puede también verse en la del pintor. Como señala Tompkins (2013, 162), "Enfrentado principalmente consigo mismo, el protagonista no parece proactivo o eficaz incluso cuando intenta ayudar a Ascen" (*Trad. del A.*).

Desde la filosofía de Boaventura de Sousa (2009, 111), estos personajes, formados en el conocimiento cultural europeo, y a la vez mexicanos, han asumido como legítima una lógica moderna que termina anulándolos: la "lógica de clasificación social o monocultura de la naturalización de las diferencias". De acuerdo con ellas, las poblaciones del mundo están organizadas según jerarquías entre las cuales la más usual es la racial. El acto de dominación (sexual, en la escena de la sauna) del blanco europeo hacia el latinoamericano, es legítimo a los ojos de estos personajes. Su formación, ascendencia de clase y color de piel, lejos de mantenerlos a salvo, es un catalizador. Quijano explica cómo funcionó en el pasado esta lógica que aún persiste:



Natalia (Nathalia Acevedo) en la escena de la sauna, en *Post Tenebras Lux*.

> La dependencia de los capitalistas señoriales de esos países tenía en consecuencia una fuente inescapable: la colonialidad de su poder los llevaba a percibir sus intereses sociales como iguales a los de los otros blancos dominantes, en Europa y en Estados Unidos. Esa misma colonialidad del poder les impedía, sin embargo, desarrollar realmente sus intereses sociales en la misma dirección que los de sus pares europeos (Quijano 2000, 235).

Incluso Natalia, en la secuencia de la sauna, para llegar al orgasmo, necesita observarse y recibir la caricia cómplice de una dama europea, un álter ego que la protege y domina maternalmente.

Octavio Paz (2015, 166), al describir el *ethos* mexicano, conjura también ese estado ambiguo y de doblez:

> Si no es posible identificar nuestro carácter con el de los grupos sometidos, tampoco lo es negar su parentesco [...]. Luchamos con entidades imaginarias, vestigios del pasado o fantasmas engendrados por nosotros mismos. Esos fantasmas y vestigios son reales, al menos para nosotros [...]. En la lucha que sostiene contra ellos nuestra voluntad de ser, cuentan con un aliado secreto y poderoso: nuestro miedo a ser. Porque todo lo que es el mexicano actual, como se ha visto, puede reducirse a esto: el mexicano no quiere o no se atreve a ser él mismo.

El artista de *Japón* necesita sincronizar su emotividad con la música europea de alta cultura (de acuerdo con el estereotipo europeo con el que se sincronizan ciertas sensibilidades desde este lado del Atlántico). Los audífonos le permiten excluirse de una realidad que le resulta ajena y transportarse a otra que, según cree, sí enmarca el estado de su espíritu. Como Castilhos (2014, 6) reconoce:

> El uso de la canción siempre parte de alguna justificación diegética, mientras que el uso de la música instrumental frecuentemente transita las fronteras de lo diegético y de lo no diegético, lo que confunde esos límites y al mismo tiempo conecta esa geografía del espacio auditivo.

Quedan entonces, por medio de la música, delineadas ciertas fronteras entre lo local mexicano y lo culto europeo donde lo primero cumple una función referencial mientras que lo segundo describe estados de ánimos del protagonista y otros personajes. Hacia el minuto 68, *La Pasión de San Mateo*, de Johan Sebastian Bach, que el protagonista escucha, comienza a competir con la música mexicana que disfrutan algunos pobladores. El pintor se levanta molesto y lanza por tierra la grabadora que utiliza el grupo. Rechaza con desprecio esa otra

educación sentimental que, irónicamente, él también suscribe en cierta medida y sin notarlo. El segmento musical de Bach que escucha reza: "*Können Tränen meiner Wangen Nichts erlangen, O, so nehmt mein Herz hinein! Aber laßt es bei den Fluten, Wenn die Wunden milde bluten, Auch die Opferschale sein*".[36] Mientras, la canción que bailan los pobladores en Ayacatzintla repite: "en ella veo el mapa de tu rostro que me dice se acabó. ¡Lágrimas!" Dotado como pocos allí para una labor de traducción entre ambas escalas afectivas, la de Bach y la del cantante mexicano que todos parecen disfrutar; dotado para explorar similitudes (que por otra parte saltan a la vista); el chilango ha elegido solo ver la imagen incompleta y deforme que le devuelven sus sentimientos al espejo de un aria alemana;[37] ha elegido silenciar la voz de los otros que comparten su contexto, esa voz que podría vivir ahogada dentro de sí.

Al final de la secuencia, después de que los pobladores lo expulsan por su atrevimiento, la cámara regresa y observa a estos hombres, que parecen posar, estáticos frente a ella. Ese momento de contemplación se dilata por algunos segundos. ¿Quiénes son? ¿De qué trataba aquella música? Son una incógnita quizás tan grande como la letra

[36] "Si las lágrimas de mis mejillas son impotentes, ¡tomad, entonces, mi corazón! Mas permitid que sea como un cáliz que yo le ofrezco para recoger la sangre de sus heridas".

[37] Esta circunstancia del artista e intelectual que se siente "descolocado" en América puede verificarse también en el contexto argentino. Graciela Montaldo argumenta cómo en los años 90 persiste la noción de que el pensamiento y el arte argentinos son "de segunda mano", figura que se ajusta a la metáfora del "espejo" de Quijano. Explica cómo Ricardo Piglia en *Respiración artificial* presenta "la idea de argentinidad como condena intelectual" (Montaldo 1999, 30), mientras que Fito Páez y Héctor Álvarez Murena no ven como problema "el caos americano, sino que [...] [deban] padecerlo teniendo una sensibilidad 'europea'" (Montaldo 1999, 28).

en alemán de Bach. El narrador implícito,[38] no por gusto, ha elegido seguir al protagonista; parte de la decadencia de ambos está en no comprender ni pertenecer cabalmente a ninguno de los dos mundos por los que transitan.

A Juan, hacia el minuto 50 de *Post Tenebras Lux*, le pregunta un nativo de la localidad rural donde él y su familia han decidido refugiarse de la ciudad: "¿Eres mexicano? Yo soy mexicano". Y el protagonista le responde: "Yo también. Igual o más que tú". Pero como ya hemos visto, los asuntos de identidad en el caso de personajes como Juan o el pintor son mucho más complejos y calan más hondo en la palabra "soy".

Marcos, en *Batalla en el cielo*, aunque también es acosado por el fetiche europeo, sí es sexualmente proactivo y posee tanto a su esposa como a Ana. Marcos es como ese Calibán sobre el que debaten importantes pensadores latinoamericanos a partir de *La Tempestad*, de William Shakespeare. Marcos como Calibán, trabaja para Próspero, que es el General. Este último, que —tal cual ya hemos visto con otros personajes de su clase y raza en la obra de Reygadas— se ve a sí mismo como la encarnación del hombre europeo en México, le ha permitido a Marcos, como el duque Próspero a Calibán, asimilar parte de su cultura, pero en condiciones de servidumbre.

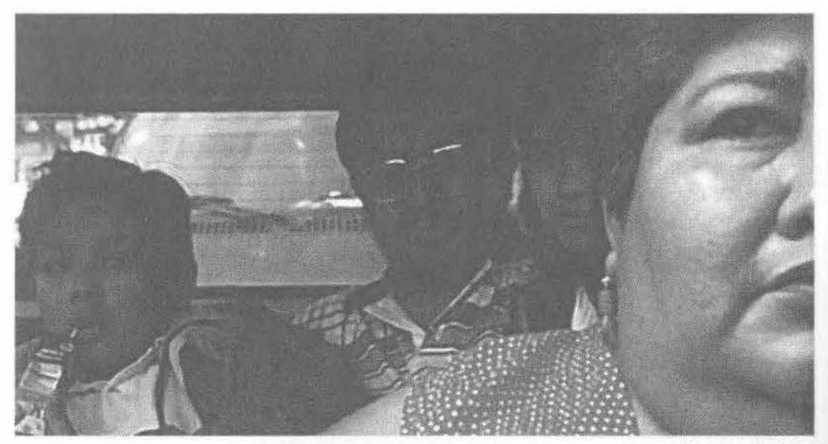
[38] Nos valemos del término de narrador implícito para referirnos a la entidad de enunciación a través de la cual los espectadores vemos y escuchamos la historia, dotada ella misma de una subjetividad. El narrador implícito se diferencia del autor, entre otras razones, porque le es propio solo a una obra de arte, mientras que el concepto de autoría organiza uno o más hechos de expresión estética en un discurso dotado de cierta coherencia y determinadas constantes (Neira Piñeiro 2003). Así, por ejemplo, existe un narrador implícito en *Japón* que acompaña al protagonista la mayor parte del filme, pero también se muestra interesado en Ascen y nos ofrece información sobre ella que el protagonista no comparte; mientras que Reygadas, en tanto autor y no en tanto persona real, permite poner en diálogo temas y variaciones de *Japón* con otros filmes como *Batalla en el cielo* o *Stellet Licht*, dirigidas por él.



La esposa de Marcos encarna lo grotesco mexicano en *Batalla en el cielo.*

"Sin embargo, esta bondad es recibida con ingratitud —ironiza Roberto Fernández Retamar (1974, 28)—: Calibán, a quien se le permite vivir en la gruta de Próspero, ha intentado violar a Miranda". Marcos, a diferencia de Calibán, sí logra poseer a Ana, la hija güera del General; pero se trata solo de un juego más de fetichización donde el fantasma de lo europeo se termina escurriendo entre sus dedos y le impide ser el arquetipo, encarnarlo. El horror de observarse en la imagen que Ana le devuelve —Ana que es el espejo de una Europa idealizada, utópica, de un Übermensch—,[39] ese horror de sí mismo, lleva a Marcos a matarla. El artista de *Japón*, ante el horror de encontrar

[39] Übermensch es un concepto creado por Friedrich Nietzsche en su libro *Así habló Zarathustra* en los años 1880, para referirse a un ideal de hombre superior que pudiera apartarse de las convenciones de la moralidad cristiana y no solo regirse por sus propios valores sino imponerlos al resto de sus contemporáneos. El término ha seguido diferentes (y generalmente macabras) rutas ideológicas: Es una de las fuentes de inspiración del nacismo (en el siglo XX y el XXI), mientras que por otra parte sintetiza los

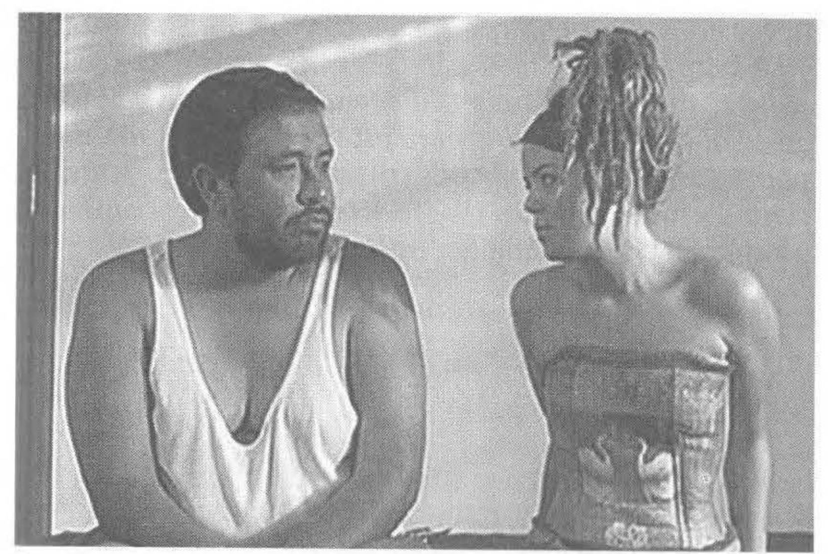


Batalla en el cielo

su imagen deforme, prefiere matarse a sí mismo. Pero este es solo el comienzo de la ópera prima de Reygadas. El encuentro del pintor con otro Calibán, con Ascen, también sublimado por medio de una cópula que será tangencialmente distinta, terminará salvándolo.

En este punto, es necesario retomar algunas de las tesis desarrolladas en el capítulo. Hemos intentado demostrar cómo los deseos de suicidio del protagonista de *Japón* se entrelazan con la crisis de la Modernidad y sus dos principales metarrelatos a finales de los 90 y principios de los 2000. El hecho de que no se nos dé a conocer el nombre y las experiencias pasadas del pintor nos permite asociarlo con categorías abstractas dentro de las que él clasifica como intelectual y hombre de ciudad. Su cuerpo deforme se ajusta con la manera en que Reygadas representa físicamente a los chilangos en *Batalla en el cielo*. El sobrepoblamiento, el desarrollo desigual y las fisuras en el proceso de urbanización de la Ciudad de México se sintetizan en

esfuerzos del sujeto decimonónico por arrebatar de la Iglesia las riendas del destino social, ideológico y político en Occidente.



Batalla en el cielo

el ya citado concepto de *urbanías* (Kantaris 2006, 519) y deja sus secuelas metafórica y literalmente sobre la carne y huesos del protagonista.

Paralelamente, esta (polisémica) discapacidad física representa taras existenciales. En tanto intelectual moderno, el artista de *Japón* maneja un concepto utilitario y urbano de su relación como sujeto con lo que le rodea: la naturaleza, los animales, las otras personas, lo cual dificulta su conocimiento empírico y recorta las dimensiones del placer. En tanto intelectual mexicano, tiene lugar un juego de mediaciones con su idea de Europa y de sí mismo, en el cual —como ocurre con otros personajes de Reygadas— desea poseer el cuerpo, la identidad y la estructura de sentimientos europea, y a la par, para disfrutar, necesita sentirse poseído también por Europa. Esto, que también refleja la metáfora del espejo de Aníbal Quijano, arroja sobre la imagen de este sujeto latinoamericano satisfacción y frustración a la vez. La deslegitimación del intelectual

frente a los otros estratos sociales, su institucionalización y su falta de referentes parecen obrar entre las razones de suicidio del personaje. La posibilidad de un nuevo rol de traductor de culturas para este hombre, dotado como pocos para interpretar escalas afectivas europeas como de ciertos grupos sociales en México, se propone como una posible vía de renacimiento existencial.

Capítulo 3: Una mujer sobre una montaña

Luego de analizar la relación del protagonista con la ciudad y lo que ella representa, estudiaremos en detalle su proceso de curación, donde el cuerpo y el espacio juegan un papel decisivo. Como se verá, en *Japón* se asumen como intercambiables el cuerpo y la naturaleza. Discutiremos cómo el erotismo —y el hedonismo en un sentido más amplio—, de la mano de dos movimientos que, según De Sousa, ofrecen resistencia a la Modernidad: el Romanticismo y el Barroco, figuran en esta película y en la obra de Reygadas en general como elementos de regeneración física y espiritual de los personajes. Queremos verificar cómo en el registro de la piel humana como geografía, así como en el diálogo que se establece entre Ascen y el pintor con su entorno, se constata una dimensión subjetiva de la naturaleza, elevada a la categoría de deidad. A partir de estas ideas, problematizaremos la frecuente lectura de Reygadas y algunos realizadores latinoamericanos contemporáneos a él como autores "poéticos", supuestamente desinteresados en los factores sociopolíticos de la época y región que abarcan sus diégesis.

Sobre la obra de directores latinoamericanos como Reygadas pesan generalmente suspicaces cuestionamientos sobre su "mexicanidad" o "latinoamericanidad". Ya se ha problematizado aquí el cómo y el porqué de la tendencia a reconocer lo "latinoamericano" solo en ciertos tópicos, entre ellos la violencia (en los últimos años, por ejemplo,

el cine y la literatura del narcotráfico han capturado la mirada occidental) y la miseria (que Ospina y Mayolo tan bien conceptualizan con el término porno-miseria); e incluso ciertos géneros como el melodrama. Un cine con preocupaciones filosóficas o existenciales parece ajeno —se quiere así— al nicho cultural en el que pretenden reducirse las preocupaciones de los artistas audiovisuales del continente. Es cierto —como se ha mostrado— que Carlos Reygadas dialoga con una tradición cinematográfica europea: Tarkovski, Carl Theodor Dreyer. Lo latinoamericano en general puede reconocer algunos de sus rasgos en el espejo de lo europeo, y el cine de Reygadas no es excepción. Mas no se agota toda su figura en la imagen que este espejo devuelve.

En la forma en que se entiende la naturaleza, el cuerpo, el espacio y el tiempo en *Japón* y otros filmes de Reygadas, asoman elementos de la cosmovisión mesoamericana, como se verá en este capítulo. Sin embargo, semejante afirmación no debe deslizarse sin antes recorrer sus muy problemáticas aristas.

Quizás la más relevante de todas es qué se entiende por cosmovisión mesoamericana y si este concepto en sí mismo no proviene de una separación casi quirúrgica, hecha por academias occidentales, que arranca de su dimensión histórica y local las prácticas de comunidades muy plurales, tanto precolombinas como contemporáneas, del México yucateco como del territorio que reclama Guatemala, por ejemplo. En el ensayo "La cosmovisión mesoamericana: una mirada desde la etnografía", de Andrés Medina Hernández (2001), se confirma cómo el calor (*ch'ulel*), el *náhuatl* o la vejez tienen significados distintos y se viven de forma diferente a lo largo de los múltiples grupos humanos de Mesoamérica. Pueden sistematizarse, eso sí, ciertos patrones; pero sin soslayar las fisuras y relieves de este mapeado.

Por otra parte, Reygadas como artista latinoamericano, condensa una doble otredad en su mirada, que lo convierte (valga la redundancia) en otro sujeto. El artista latinoamericano es hijo bastardo de europeo, indígena y africano, sin que por esto el calificativo de mestizo se le ajuste del todo. En su ensayo "Los hijos de la Malinche", Octavio Paz intenta deshilar la afectividad que se desprende de esta circunstancia. Mientras, Fernando Ortiz se vale del concepto de "transculturación" (Ortiz 1983, 86-90) para describir el viaje a la existencia de una identidad cubana como un proceso no aritmético, donde no resultan suficientes para explicarlo la resta de lo africano frente a lo español (aculturación) o la suma de lo chino, lo hispano y lo africano. Tal transculturación se desarrolla en un escenario de dominación y resistencias. En el México multicultural que concibe Guillermo Bonfil Batalla (2000, 26):

> El conjunto de objetos culturales que los grupos dominantes han legitimado como patrimonio común de los mexicanos, ni abarca la totalidad de los objetos culturales que integran los diversos patrimonios que realmente existen, ni tiene el mismo significado para quienes participan de grupos culturalmente diferenciados dentro de la sociedad mexicana.

Entre estos grupos dominantes, Bonfil incluye a Diego Rivera, por ejemplo, para destacar cómo en su construcción de México coexisten elementos tomados arbitrariamente de diferentes grupos sociales que comparten la geografía nacional, elementos que han perdido su significado primigenio para adquirir otro valor. Más allá de la intención ideológica que inspiraba este proyecto de país, con el que se comprometieron artistas e intelectuales, el proceso de resemantización de los objetos, en nuestra opinión, resulta inevitable para los sujetos transculturados. Reygadas, su cine y —elocuentemente— el protagonista

de *Japón*, conforman una identidad transculturada, se encuentran en un *in-between*. Reygadas y Diego Rivera, a diferencia de lo que defiende Bonfil, no son meramente occidentales, sino de muy compleja forma latinoamericanos.

Sobre esta base reconocemos la inclusión en la cinematografía de Carlos Reygadas de elementos de la cosmovisión mesoamericana. Estos elementos no coinciden plenamente con el referente original, como tampoco se viven de forma similar en todos los grupos mesoamericanos. Pero allí están en *Japón*. Son resultado de un proceso de transculturación, y resultan ya, a la altura del siglo XXI, la expresión de un esfuerzo diferente al que dominara el siglo XX mexicano. El acercamiento a la cosmovisión mesoamericana en Carlos Reygadas responde al deseo legítimo de abrir una puerta en el callejón sin salida a que han llevado ciertos procesos de modernización occidentales, con repercusiones notables en el cuerpo, las prácticas y la afectividad. En *Japón*, la historia comienza justo cuando el protagonista deja atrás una de las mayores urbes del continente "nuestroamericano".

Ascen, cuerpo, naturaleza

El título de la película aparece hacia el minuto 12, cuando el protagonista ha abandonado definitivamente la ciudad para encontrarse con "ese caserío perdido" que representa al campo. Lo anterior puede entenderse como un preámbulo, y la llegada, como el inicio del renacer que promete restaurar el pacto con la vida del artista, tal como lo sugiere el nombre del filme: *Japón*.

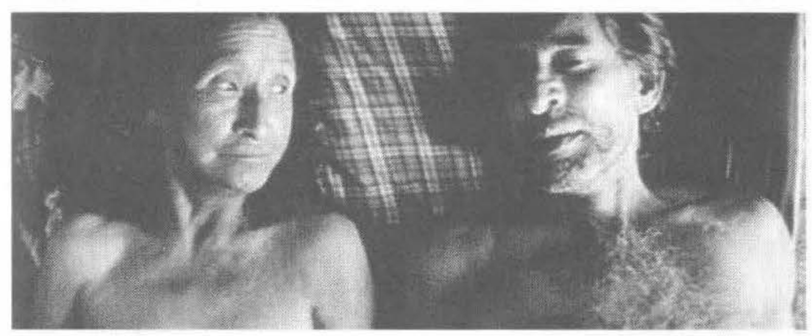
El protagonista tendrá sutiles pero significativos cambios de vestuario. Si en la partida de la ciudad y durante el viaje el pintor lleva un abrigo rojo con cuadros negros, la entrada en Ayacatzintla la hace con camisa blanca. El

abrigo rojo quedará entonces como un remanente del frío en el Distrito Federal, y de las ideas de suicidio asociadas a la ciudad como concepto.

El director trabajará con este elemento de utilería a lo largo de la película. Por ejemplo, en el minuto 41, mientras arregla el cuarto del pintor, Ascen descubre que en uno de los bolsillos del abrigo se encuentra un arma. De esta forma, redondea sus sospechas acerca de las razones por las que su inquilino ha viajado desde tan lejos. Al día siguiente (pasado el minuto 50 del filme), el protagonista se pondrá el abrigo frente a Ascen y lo demás quedará sobreentendido para ella. El hombre camina hasta una montaña apartada con el abrigo puesto e intenta, esta vez con mayor determinación que nunca, quitarse la vida. En el minuto 90, cuando el protagonista le pide tener relaciones sexuales, la anciana observa el abrigo tirado en una esquina y accede.

Hacia el final de *Japón*, Ascen se pondrá el abrigo rojo para bajar, con su sobrino y un grupo traído por él, la empinada cuesta que separa su casa del pueblo.

> —Ascen —le dirá, con cierta alarma, el protagonista al verla.
> —Es solo para bajar —le responde ella tocando el abrigo.



Ascen y el pintor.

—Sí, hace frío —reflexiona con cierta desconfianza.

—Ahorita regreso —promete Ascen, aunque esas serán sus últimas palabras.

Es un diálogo dilatado que lleva trazas de despedida: la cámara los captura uno frente a otro, de perfil, y se detiene a explorar la forma en que se observan. El abrigo rojo es el elemento que evita pensar en la muerte de Ascen como algo fortuito en lugar de una decisión voluntaria del personaje, y permite de paso confirmar que la anciana era consciente de las intenciones del pintor ya que emplea igual recurso para develar las suyas propias.

Pero, ¿qué ha cambiado desde la llegada del artista a casa de Ascen para que el destino de ambos se troque? Como hemos intentado demostrar, las raíces de la crisis espiritual del protagonista radican en la incapacidad de encontrar el eje de referencia en su propio cuerpo, en su cultura, sino que más bien aparece dislocado hacia otra región y anatomía. Esa anatomía, sin embargo, no puede ser material, más bien representa un ideal que antes quisimos acotar, entre otros términos y metáforas, en el del Übermensch. El principal síntoma de esta descolocación se manifiesta en el campo del placer, tal como se ha mostrado a partir de la manera en que algunos personajes de Reygadas, entre los que se cuenta el artista de *Japón*, viven una sexualidad mediada y descorporeizada por este ideal. De Sousa (2009, 248) devela algunos puntos significativos sobre el placer según la mentalidad dominante de nuestros tiempos:

> Dado que no es fácil codificar la risa, la modernidad capitalista le declaró la guerra al gozo, y así la risa fue considerada frívola, impropia, excéntrica, si no blasfema.
>
> [...]

> Es particularmente interesante el caso de los sindicatos, cuyas actividades tenían al principio un fuerte elemento lúdico y festivo (las fiestas obreras) que, no obstante, fue sofocado gradualmente, hasta que las actividades sindicales se hicieron demasiado serias y profundamente antieróticas.

Este último párrafo hace pensar que incluso el marxismo o el anarquismo, que se erigieron como alternativa para los sectores que no tenían acceso al poder, estuvieron marcados por este "antierotismo" de la Modernidad. No es de dudar, entonces, que la sanación espiritual del protagonista de *Japón* comience en la misma raíz de su mal: el cuerpo. Ascen abrirá su lucha de salvación por el camino más expedito, aquel que conduce al placer gastronómico. En este punto, la brújula del filme gira hacia un norte otro, distinto al europeo. Medina Hernández (2001, 112) menciona cómo para algunas comunidades mesoamericanas "el centro del cuerpo se sitúa en el estómago, que contiene la fuerza vital, el *nzahki*, cuya naturaleza no difiere en nada de aquella otra naturaleza cósmica, vegetal o animal". Es decir, el estómago deviene el centro del cuerpo, cuya estructura y armonía pueden reconocerse en otros seres y en la naturaleza como un todo.

Desde la primera escena en que se presenta a los espectadores y al protagonista (25"), Ascen lleva una bandeja en la mano y pregunta: "¿Gusta una frutica?" Durante esa negociación inicial entre ambos personajes, donde conversan la posibilidad de que el pintor se quede en casa de Ascen, ella objeta: "yo ya estoy grande y no puedo servirle", mientras él le responde con frases como "No me importa que me sirva, señora" o "Por mí está bien sin agua, señora". Quizás por el desdén hacia las necesidades físicas que develan estas últimas frases (primer síntoma de un desprecio a su cuerpo y todo lo que de él se deriva), Ascen hará del acto de servir al pintor, una de sus misiones.

Las primeras escenas donde aparecen juntos ambos personajes quedan marcadas por esta tensión que genera el interés de Ascen por el bienestar físico del artista, y los esfuerzos de este último por mantener su determinación al suicidio, a partir de una penitencia prolongada del cuerpo. Esa tirantez se manifiesta en una toma de posesión gradual del espacio, el cual Ascen va ganando y el pintor le va cediendo. La noche del día en que se conocen (hacia el minuto 30), Ascen entra al cuarto que ocupa el artista y le dice:

> —Perdone, joven. Aquí le traigo su té.
> —¿Para qué se molesta, señora?
> —No es ninguna molestia.
> —Pase.
> [...]
> —Oiga, por favor, toque la puerta antes de entrar.
> —Disculpe, así lo haré.

El té sirve de pretexto a Ascen para introducirse en el espacio que el pintor ha delimitado como privado. El cuarto del pintor se convierte en el filme en una extensión de su cuerpo y espíritu. Ascen, aunque promete aquí no hacerlo más, entrará posteriormente en él sin permiso para alimentarlo, para escudriñar sus objetos mientras lo limpia (así descubre el abrigo rojo y el arma) y finalmente para complacer los deseos eróticos del protagonista.

Esta relación del cuerpo del protagonista con el espacio, dígase su cuarto, animales, e incluso fenómenos naturales es recurrente. Justo antes de que Ascen haga su entrada en el cuarto, el protagonista escucha un ratón en el techo y sigue el sonido con la vista; la cámara explora también este rincón hacia donde se dirige su mirada. El ratón deviene un símbolo en la obra. Cada noche, el pintor lo escucha y, en la última que pasa con su hospedera, logra verlo. Si asumimos como premisa que esta habitación representa estados interiores del protagonista, las

graduales apariciones del ratón pueden asumirse como el nacimiento y desarrollo de su relación con Ascen, y el descubrimiento paulatino de la naturaleza de esta mujer. El paso del ratón de lo sonoro a lo visible, por ejemplo, es inmediatamente posterior al diálogo en que el artista le pide a ella tener relaciones sexuales, y tiene lugar en la víspera de ese momento erótico.

La revelación del ratón se hace de una forma casi mística. En el minuto 90, la cámara recorta a Ascen de los hombros hacia arriba. Una fuente natural de luz rompe tenuemente con la penumbra y dibuja sombras en los pliegues de su vestido. El pintor entra en el plano desde abajo. La "ascensión", nombre de la protagonista, es una palabra clave para entender este momento. Ella se retira del cuadro por la izquierda y entonces él observa hacia arriba, hacia el techo. El plano se demora en esta figura. El uso dramático del claroscuro recuerda las cabezas de Caravaggio.[40] La cámara entonces asciende y muestra cómo el ratón desaparece en la oscuridad. Y hay un corte directo a otra secuencia donde la mujer asciende también por una escalera rumbo a la iglesia. Ya para ese momento, el pintor habrá renunciado a la idea del suicidio, mientras que Ascen debe estar valorándola como una opción para sí misma.

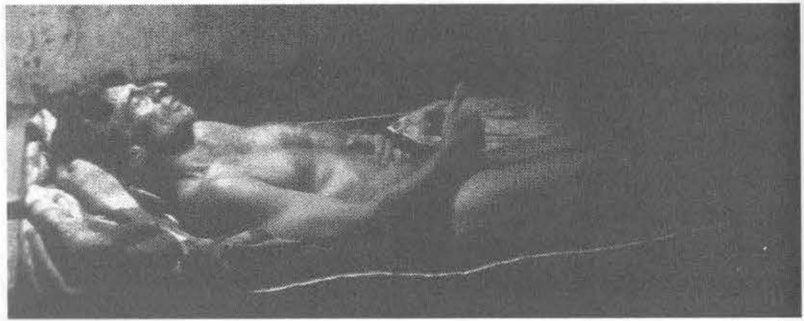
No resulta casual que dentro de la cosmovisión ecológica de Reygadas, el sentido de lo gastronómico cambie para generar la transformación del pintor.[41] En un inicio, la paloma es vista en su dimensión de alimento. La mañana

[40] El barroco se hará presente en el filme desde múltiples formas que luego se discutirán, esta es una de ellas.

[41] Igualmente, en *El sabor de las cerezas*, como se ve desde el mismo título, la experiencia gastronómica, olfativa y visual de unas cerezas se erigen argumentos de peso para disuadir al protagonista de sus planes de suicidio. El disfrute empírico deviene contrapeso de la futilidad e insipidez de la vida urbana.

en que llega a Ayacatzintla, el protagonista despierta en casa de un porquero con los sonidos agónicos de una criatura. Se escucha incluso a un hombre quejarse: "¡Qué lata me dio tu cerdo, wey!" Sin embargo, Ascen solo ofrece al pintor té y frutas, es decir, una dieta no animal. Hacia el minuto 35, una mujer del pueblo bromea: "¿Ya se cansó de andar recogiendo nueces?" Luego (40"), comprobamos que las nueces son para el pintor, pues las deja en su cuarto. El trabajo que se ha tomado en esta empresa podría permitirnos especular sobre la intención de Ascen (o no) de despertar deseos eróticos en el protagonista a través de la comida (si aceptamos que las nueces están entre los alimentos comúnmente entendidos como afrodisiacos). De asumirse así, la propuesta sexual del artista no sería del todo tan inesperada para la anciana, sino más bien un sacrificio por la vida del otro al que había decidido someterse desde mucho antes.

En cualquier caso, con la llegada a Ayacatzintla, tal como reconoce el protagonista, "buscando esa serenidad se me despertaron otras emociones, otros instintos". Esa frase resume el momento, hacia el minuto 45, en que saca el arma, se apunta en la soledad de la habitación que le ha ofrecido Ascen, se acaricia el pecho con ella y termina masturbándose.



Japón.

En este capítulo se verá que la recuperación del cuerpo como espacio de placer y, de forma más general, como zona privilegiada de relación empírica no se encuentra solo entre las peripecias que permiten al protagonista alejarse de la idea del suicidio; sino que deviene una invitación que hace Reygadas a los espectadores y en ella se sostiene el discurrir y la estética toda del filme. Esto, sin embargo, ha sido pasado por alto por la mayoría de los estudios realizados sobre *Japón*, precisamente porque en el filme se invita a comprender el cuerpo de una forma que escapa a la mentalidad moderna dominante (en la que se encuentran también insertos los críticos). Antes de explicar la relevancia que cobra el cuerpo dentro del filme, resulta imprescindible estudiar bajo qué enfoques esta dimensión ha quedado solapada.

Japón en el problema del contenido y la forma

Al analizar el tipo de cine que realizadores como Carlos Reygadas, Lucrecia Martel, Fernando Eimbcke o Lisandro Alonso llevaron a la pantalla a inicios del siglo xxi, varios autores intentan construir definiciones alrededor de lo "poético". Rufo Caballero, por ejemplo, inscribe *Japón* dentro de lo que él bautiza "cine poético" porque "relaciona cruel y desalentadoramente la austeridad del paisaje con lo inacabado o inacabable al interior del protagonista" (Caballero 2005, 185). Rebeca Ferreiro, sobre esta misma cuerda, asume que la ponderación de lo poético implica un uso "antinarrativo de la imagen fílmica" y argumenta que la "ralentización" quiebra la "unidad espacio-temporal" y "solo queda la imagen poética", es decir, "cada detalle importa no como constructo de la trama sino como conjunto de impresiones estéticas" (Ferreiro 2013, 285).

Por esa cuerda, lo "poético" deviene un paraguas bajo el cual estos autores y otros interpretan filmes como *Japón* en

tanto textos preocupados eminentemente por un diálogo estético con el espectador, dado que sus elecciones formales dificultan la comunicación en otras dimensiones como la social, por ejemplo.[42] Posiblemente, el empleo de palabras tan poco asibles como "poético" (¿qué entienden estos autores por poesía?)[43] refleja la insuficiencia de los métodos utilizados hasta el momento al estudiar los cines latinoamericanos para analizar varias de estas películas. Podría especularse que lo poético, más que aludir a la poesía, manifiesta ciertos calificativos que se le han adjudicado a este arte como "insondable" o "ininteligible". "En pocas palabras, el término película poética ["poetic film"] es uno de los que usan con frecuencia los críticos para hablar de películas que son peculiares, ambiguas o sutiles" (*Trad. del A.*), afirman Bolling y Wood (2014, 119). Y más adelante reconocen: "incluso tal clasificación básica se complica acto seguido por la flexibilidad con la que el término poético puede calificar al cine" (*Trad. del A.*). Poético, por lo tanto, sería aquello que, para críticos y académicos de los cines latinoamericanos, no es posible explicar sino más bien describir.

[42] Mariano Paz (2015, 2) observa la escasez de trabajos que aborden la obra de Reygadas desde una perspectiva sociopolítica.

[43] Equiparar cierto cine con la poesía es una operación intelectual que ha sido realizada con anterioridad. Entre los trabajos más estudiados se encuentra el del cineasta italiano Pier Paolo Pasolini (Cine de poesía contra cine de prosa, 1970). Sin embargo, su ensayo "Cine de poesía", aunque termina realizando el *mélange* entre ambas formas de arte, dedica una notable extensión a describir los puntos en que sus lenguajes resultan incompatibles. En cualquier caso, la observación de mayor peso que puede hacérseles tanto a Rufo Caballero y Rebeca Ferreiro como al propio Pasolini es que evaden responder directamente la pregunta: ¿qué es la poesía? Esta establece uno de los problemas centrales de la teoría literaria, y ha tenido históricamente más de una respuesta posible. Cabría preguntarse, por ejemplo, qué relación guardan los poemas de Píndaro con los de Walt Whitman o con un haiku.



Japón.

En una cuerda similar, Deborah Shaw (2011, 126-127) inscribe *Japón* dentro de lo que Jonathan Romney llama "cine lento" [*slow cinema*], esto es, "una variada gama de cines minimalistas austeros que han prosperado internacionalmente durante los últimos diez años" caracterizado por "una rara intensidad en la mirada artística" (*Trad. del A.*). Se trata de uno de los pilares sobre los que Shaw erige el argumento de que

> El énfasis no está en lo nacional, sino en el hombre individual y cómo evoluciona en un entorno intensamente local y, aparte de la apertura de la película que lleva al hombre de la Ciudad de México a su destino, el mundo del protagonista es el del pequeño pueblo aislado de Ayacatzintla (Shaw 2011, 127) (*Trad. del A.*).

Como hemos intentado demostrar en el primer capítulo, la Ciudad de México no permanece "aparte" a lo largo del filme, sino que es uno de los temas centrales que se debaten en él. Igualmente, los personajes de Reygadas trenzan sus crisis existenciales en la compleja urdimbre de lo autóctono y lo foráneo.

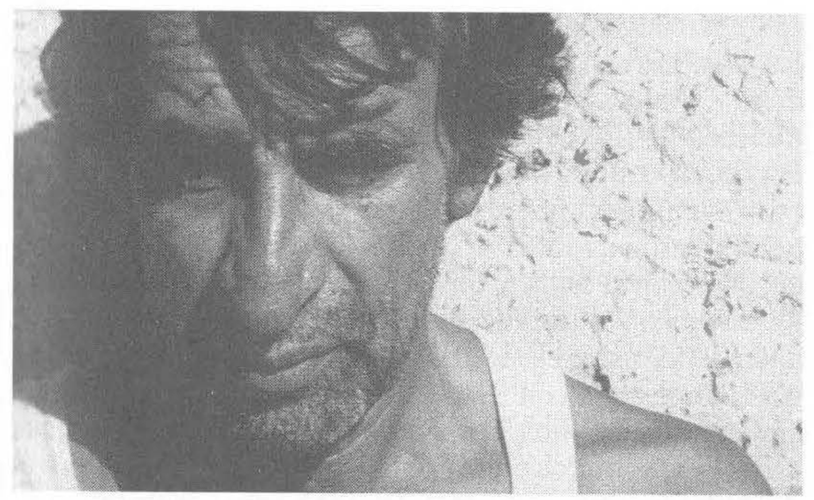
Paul Smith no califica el cine de Reygadas como "poético", aunque asume su cinematografía como "sobreestetizada" (Smith 2014, 57) y considera a este director como "el hombre único en la tercera tendencia del cine mexicano",

entendiendo esta última como generadora de "filmes de festival" con "parámetros austeros y minimalistas" (Smith 2014, 24). En su estudio de *Batalla en el cielo* comparte con los lectores su desconcierto ante lo que desea connotar Reygadas en esta cinta. Y así lo deja ver en el siguiente análisis que realiza de dos pasajes del filme:

> Reygadas encabeza y concluye su película no solo con planos repetidos del sexo oral, sino con la policía militar levantando una enorme bandera en Zócalo [...] [que] parece otra oscura provocación suya. ¿Se propone profanar los poderosos símbolos del nacionalismo al yuxtaponer bandera y felación? ¿O está simplemente sugiriendo que tales iconos ya no tienen ningún poder? La última secuencia también está rodada en un espacio familiar y simbólicamente cargado: la Basílica dedicada a la Virgen de Guadalupe, patrona de México. Cuando el asesino Marcos, encapuchado y desnudo, se arrodilla hasta el altar, ¿es verdaderamente penitente? ¿O es el catolicismo, como el nacionalismo, solo otra ideología vacía? (Smith 2014, 82) (*Trad. del A.*).

Y concluye en el párrafo siguiente: "A lo largo del filme, Reygadas insiste en tales enigmas". Un criterio similar al de Smith parece conducir a Jorge Ruffinelli cuando escribe sobre *Japón*:

> Si hay un principio estructurador del relato fílmico, este podría encontrarse en un diálogo entre el hombre y Ascen, la anciana que lo hospeda. Intentando conversar con ella, el hombre le reprocha que nunca conteste realmente a sus preguntas. El mismo desfasamiento existe entre el espectador y la película: esta nunca contestará racionalmente a sus preguntas, ante todo porque funciona con la alusión, con la implicación antes que con lo explícito (Ruffinelli 2010, 250).



Japón.

Este criterio se anula si conectamos algunos puntos que estudios precedentes han dejado dispersos al relegarlos a una dimensión "poética" y por lo tanto inaprensible. Nuestra intención es demostrar que existe un principio estructurador que desborda los valores estéticos del filme y que refiere a un discurso que no solo es racional, sino que, de hecho, colinda con cuestionamientos hechos a la Modernidad desde la filosofía.

Otras dimensiones del cuerpo y la naturaleza

Dean Luis Reyes (2013, 287) ha notado que en esta cinta Reygadas "busca manifestar el conflicto de sus personajes dotando de fuerza expresiva el mundo natural inhóspito que la película transpira". Es algo que ya hemos intentado demostrar a partir de la relación que se establece entre el cuarto del pintor y su propio yo. Pero esta relación de los personajes con su entorno va más allá. Podría extenderse a *Japón* lo que Álvaro Fernández (2010, 56) explica respecto a *Batalla en el cielo*: "las superficies cobran un

valor privilegiado, las texturas de los cuerpos y las fachadas de edificios, muros o azoteas se yuxtaponen otorgando un tratamiento plástico del plano". Al referirse a *Japón*, Ruffinelli (2010, 251) confirmará que su estética "[se funda] en un conjunto de elementos que une a la fotografía espectacular del paisaje, los rostros humanos —en tanto paisajes en sí mismos—, y la música y los sonidos". Es decir, en *Japón* el espacio deviene un medio por el cual puede conocerse el estado interior de los personajes, pero, además, el físico de los propios personajes, sus rostros, sus manos aparecen desde la lógica del filme como geografías en sí mismos. Por ejemplo, el rostro de Ascen, sus arrugas, recortados en primerísimos planos, recuerdan el gran plano general de una extensa región montañosa.

Hasta este punto han llegado la generalidad de los estudios sobre *Japón* aquí mencionados. Y usualmente valoran los rasgos formales antes descritos como rasgos de estilo, excentricidades, o en ciertos casos concluyen que "su propósito es reflexionar acerca de la percepción humana, y subrayar el cine como herramienta capaz de capturar un fragmento del mundo que está delante" (Reyes 2013, 289).

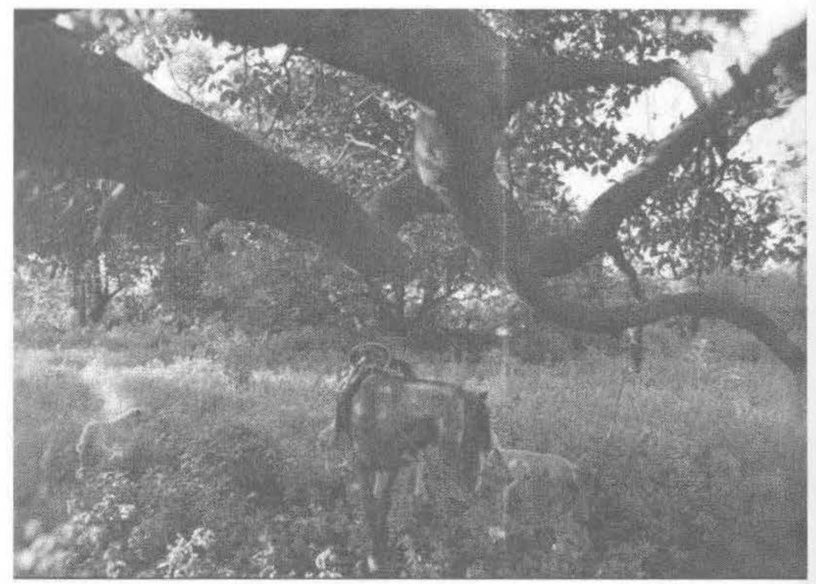
Reygadas describe el cuerpo de Ascen como un paisaje humano.

En el plano formal, siguiendo la línea de pensamiento de Elsaesser y Hagener en *Film Theory: An Introduction Through the Senses*, lo que sucede con la obra de Reygadas es que se adscribe a un paradigma sensual distinto al de "ojo/mirada". En este último, se registran "filmes que privilegian la mirada de forma tan ostentosa y excesiva que uno podría calificarlos como un pastiche o incluso una parodia del ocularcentrismo" (Elsaesser y Hagener 2010, 112) (*Trad. del A.*). Más adelante abordaremos detenidamente el origen y las consecuencias de lo que aquí se llama "parodia del ocularcentrismo". En este momento, resulta necesario proponer que en *Japón* tiene lugar un "cambio de paradigma del ojo a la piel como interface de contacto y comunicación" (Elsaesser y Hagener 2010, 114-115) (*Trad. del A.*). Este giro lo que implica más bien es la restitución del cuerpo, en el plano estético, como un motivo de significaciones y experiencias empíricas entre los personajes, la escena y los espectadores.

Como Dean Luis Reyes (2013, 289) afirma, el cine de Reygadas invita a una reflexión sobre la percepción humana y lo hace porque hasta cierto punto

> Dado que el énfasis está en la piel, el contacto y el tacto, este enfoque se ocupa más fuertemente del sujeto receptor que del material fílmico, la experiencia estética adquiere más importancia que el objeto estético (Elsaesser y Hagener 2010, 120) (*Trad. del A.*).

Por otra parte, el mapa que dibuja *Japón* es mucho mayor y se extiende más allá de ciertos arreglos formales. Si volvemos sobre el monólogo final de Juan en *Post Tenebras Lux* ("Hoy me sentí como cuando era niño, sentí el pasto en mis pies, sentí cómo se metía entre mis dedos. Podía distinguir cada tallo") logramos descubrir aquí una conexión entre el personaje y la naturaleza que, salvando matices, resulta similar a la que perciben a nivel fotográfico



Post Tenebras Lux.

en *Japón* las críticas citadas. Esta conexión de Juan con su entorno, después de haber sido un hombre con arranques de violencia capaz de lastimar físicamente al perro que más ama, marca el clímax del filme y el punto de crecimiento espiritual del protagonista. La experiencia que describe Juan está más cerca de la forma de interactuar con el mundo de los pueblos mesoamericanos que del misticismo cristiano. Para él, el cuerpo y el alma son una sola categoría, a diferencia de la visión teológica cristiana (Medina Hernández 2001, 106). En este sentido, la cercanía de la muerte revela a Juan una conexión de su yo con el universo como un todo, comprendido en una dimensión sensible, y no como un dios externo a la naturaleza o superior a ella. Esta perspectiva se corresponde con lo que identifica como "animismo" en ciertos grupos indígenas: "la idea de una continuidad material que una a todos los organismos es común a la mayoría de las ontologías

animistas" (Descola 2005, 231) (*Trad. del A.*). Esta concepción, como el propio Descola reconoce, responde a una confluencia entre cultura y naturaleza, entendidas como unidad, que está bien lejos de la forma en que se piensa y se vive en Occidente.

Un momento equivalente en *Japón* parece localizarse en la secuencia donde el pintor trata de cumplir con el propósito de su viaje: suicidarse en un lugar perdido, lejos de todo ser humano. Como lo describe Rufo Caballero (2005, 157), "el pintor advierte la imagen de un caballo muerto; segundos después renuncia al suicidio, y el plano se abre en una perspectiva francamente cósmica".

Desde la llegada al pueblo, desde el momento en que conoce a Ascen y decide quedarse en su casa, este hombre ha creado un engarce con la naturaleza de la que da cuenta no solo la fotografía. Ascen mantiene, de hecho, este respeto por la naturaleza. En el minuto 76, cuando se prepara para lavar, Reygadas incluye un plano detalle que corre sin mucha relevancia dentro de la secuencia, pero resulta clave para comprender cómo siente su entorno esta señora. En ese plano detalle se observa un insecto escondido en una de las esquinas del lavadero de madera. Ascen se ocupa de salvarlo antes de echar el agua y limpiar la tina.

El ratón no es el único animal que le habla al protagonista de sí mismo, de sus estados interiores. A diferencia de aquella paloma de las primeras escenas con la que no logra establecer conexión afectiva, el caballo deviene un símbolo recurrente de su despertar erótico y de otros estados. Podría decirse incluso que la relación entre este hombre y los caballos tiene relevancia totémica, pues es difícil precisar si el animal es causa o consecuencia de las conductas del protagonista. Presumiblemente, la cabeza que pinta el protagonista después de su primera noche en casa de Ascen (33") tiene rasgos equinos, los ojos ensangrentados, el hocico

manchado de sangre, la piel pálida. Esta pintura funciona como un espejo. El hombre ha recién llegado al pueblo, su dolor aún no ha curado, y el caballo lo manifiesta.

En *Batalla en el cielo*, minutos antes de que Marcos mate a Ana, lo encontraremos a él, en la casa de ella, observando "Cheval dans la tempête", del pintor romántico francés Théodore Géricault. El cuadro muestra al animal en estado de agitación, con los músculos contraídos, extenuado, escupiendo saliva, tratando de resistirse al viento. Es este un espejo y a la vez un catalizador de las emociones de Marcos, agonizante ante el conflicto que se presenta ante sí, agotado en la búsqueda de una decisión y reacio a doblegarse; tratando de asirse en medio de una tormenta de identidades nacionales que ha descargado su eje sobre él. No es fortuito que Carlos Reygadas cite aquí una figura del Romanticismo. Sus filmes guardan una elevada inspiración romántica, en especial en lo que respecta a la relación del sujeto con la naturaleza. Y aquí puede verse de manera diáfana el proceso de transculturación del artista latinoamericano que acepta en toda su complejidad su pertenencia a Occidente como a una cultura otra. Al pensarse el valor que confiere Géricault a sus caballos, Carole Tillier (Tillier 2010, 4) subraya:

> La representación del animal es en sí misma ya disidente, ya que constituye un filosofema deconstructor del discurso antropocéntrico clásico, y en particular de toda la psicología de la conciencia. [...] Con la figura irracional y salvaje del caballo, la narrativa histórica aseguró tanto su cohesión como su consistencia a través de la presencia de los hombres, emblemas de la razón y el lenguaje. Géricault contradice y mancilla la totalidad que jerarquiza toda particularidad, que expulsa todo lo que no cumple con la aparente armonía que deben formar todas las partes (*Trad. del A.*).

Asimismo, en *Los sufrimientos del joven Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774), novela emblemática del romanticismo alemán, Johann Goethe aborda abiertamente el tema del suicidio existencial igual que lo hace Carlos Reygadas. Werther, como el protagonista de *Japón*, es un pintor que dedica largas horas de sus días a contemplar y aprender de la naturaleza. El Romanticismo, según se considera en la cita de Tillier, es una forma de resistencia al neoclasicismo dominante. De Sousa (2003, 162) lo inscribe en un mapa de resistencia de mayor aliento al afirmar que:

> Con la nostalgia de la totalidad, de los orígenes y de lo vernáculo, contra el atomismo, la alienación y el instrumentalismo de la vida moderna, y al colocar la estética y la poesía en el centro de la integración social, el idealismo romántico simbolizó la denuncia y la resistencia a la tendencia hacia la selectividad y concentración en la aplicación social del paradigma de la modernidad.

El regreso de dios

La *liaison* que se establece entre el protagonista de *Japón* y ciertos animales o la naturaleza en general forma parte del proceso de cura frente a una epistemología, una estructura del sentimiento, un "modelo de racionalidad moderno" que se sostiene sobre la "total separación entre naturaleza y ser humano", concibe la naturaleza como desmontable en leyes (para Galileo la naturaleza es geometría) y hace de ella un Otro al cual el hombre está abocado a dominar (B. Sousa Santos 2009, 23-26).

En las obras de Carlos Reygadas, la naturaleza no es objeto sino sujeto, es consciente, comunica. Puede salvar a Juan de sí mismo, pero también puede llevar a Siete a

arrancarse la cabeza. Hay algo extraordinario en la primera escena de *Post Tenebras Lux* donde observamos el universo desde la perspectiva de una niña que aún no ha sido esculpido por el lenguaje articulado. Allí las vacas y los perros, el cielo y el viento son dioses. Es extraordinario, pero no mágico ni sobrenatural. Como bien acota Ferreiro (2013, 285), eso que ella llama "el cine de la contemplación" reflexiona "sobre la realidad a un nivel exacerbado". Si el tratamiento del espacio fuera fantástico, el espectador no sería consciente de que se le está llamando a una percepción otra del universo en que habita.

Reconoce Boaventura de Sousa que la ciencia moderna "consagró al hombre como sujeto epistémico", pero "lo expulsó como sujeto empírico", pues "no admite interferencia de valores humanos o religiosos". "Fue sobre esta base como se construyó la distinción dicotómica entre sujeto/objeto" (2009, 50). Nuevamente, el hecho de que su protagonista sea pintor permite a Reygadas introducir el dedo en la mayor yaga epistemológica de la Modernidad. Gilbert Durand (2007, 27) confirma:

> El cartesianismo asegura el triunfo de la iconoclastia, el triunfo del "signo" sobre el símbolo. Todos los cartesianos rechazan la imaginación, así como también la sensación, como inductora de errores. Es verdad que para Descartes solo el universo material se reduce a un algoritmo matemático, gracias a la famosa analogía funcional: el mundo físico no es sino figura y movimiento, vale decir, *res extensa*; además, toda figura geométrica *no es sino una ecuación algebraica*.

Cuando el pintor se deja caer en la ladera de aquella montaña, extenuado por la lucha contra sí mismo, al costado de un caballo en descomposición, esta dicotomía comienza a diluirse, y un gran plano general cenital (el llamado ojo de Dios stroheimiano) lo muestra a él fundido en



En *Japón*, el cuerpo del pintor yace al lado del caballo muerto.

su entorno, desde esa perspectiva que Rufo Caballero califica de "cósmica". Shaw (2011, 128) emplea el mismo término cuando defiende que

> La visión de Reygadas dentro de *Japón* se ilustra mejor en la escena de la vida y la muerte, significativamente en el punto medio de la película, donde el hombre saca su arma antes de derrumbarse, incapaz de suicidarse. Esta es una escena trascendental que muestra al hombre elevándose por encima del yo, y representa una fusión del individuo con fuerzas cósmicas (*Trad. del A.*).

Esta interpretación, que suscribimos, coincide con la manera en que De Sousa (2009, 42) abre su análisis a una perspectiva ecológica, en la que lo metafísico regresa de su exilio. Afirma:

> empieza hoy a reconocerse una dimensión psíquica en la naturaleza, "la mente más amplia" de la que habla [Gregory] Bateson, de la cual la mente humana es apenas una parte, una mente inmanente al sistema social global y la ecología planetaria que algunos llaman Dios.

El tema de *Stellet Licht* no se desprende de la teología cristiana, aunque se inspire directamente en *Ordet* (Carl Theodor Dreyer, 1957). Se ocupa de diluir las fronteras

entre el cuerpo y el espíritu, y Esther muere de amor igual que emblemáticos personajes románticos como la protagonista del ballet *Giselle*. En la secuencia donde ocurre, la anatomía responde con realismo exacerbado a las necesidades del alma; y la naturaleza, como una prolongación de ese dolor, deja la lluvia caer. Luego, sin ínfulas de realismo mágico u otra corriente, apegado a una sobriedad que arriba después del *Sturm und Drang*, una sobriedad que bien podría adjudicársele al propio Dreyer, Reygadas permite que Esther regrese, en un día radiante, para consolar el remordimiento de su esposo, como ocurre con Giselle a mediados del segundo acto.

Lo "cósmico", en la secuencia descrita de *Japón*, transpira en esa lluvia que cae sobre el protagonista mientras yace, esa lluvia que lo limpia y de la que bebe mientras se escucha el aria número 39 "Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zahren willen!" de la *Passio Domini Nostri J. C. Secundum Evangelistam Matthaeum*, de Johann Sebastian Bach. Esta obra de Bach es una musicalización del pasaje del Nuevo Testamento en el que Pedro se disculpa ante Jesús por haberlo negado tres veces:

> Erbarme dich, mein Gott,
> um meiner Zähren willen!
> Schaue hier, Herz und Auge
> weint vor dir bitterlich.
> Erbarme dich, mein Gott.[44]

A diferencia de lo que podría ser el sentido original del aria, Dios parece aquí adquirir el significado que le confiere De Sousa. Cuando el protagonista llega a la montaña, saca el arma y apunta al cielo, allí localizamos los occidentales el espacio de lo divino, mientras que algunas culturas mesoamericanas también dotan de sub-

[44] "Ten piedad, Dios mío/ Mira mis lágrimas/ Mira mi corazón y mis ojos/ Llorando amargamente ante ti/ Ten piedad, Dios mío" (*Trad. del A.*).

jetividad a ciertos fenómenos naturales: el relámpago y el arco iris, por ejemplo (Medina Hernández 2001, 105). La cámara focaliza en la misma dirección que el arma apunta y la luz quema el fotograma dilatadamente.

Luego baja hacia él, como persiguiendo el contrargumento de un diálogo. El reto deviene arrepentimiento, y este a su vez se traduce en un reconocimiento. La presencia del segmento musical escrito por Bach subraya este sentido, pues "Esta aria, de hecho, no se refiere a la muerte, sino a algo teológicamente más serio —la traición— y el sentimiento de culpabilidad que conlleva" (Chazelle 2009) (*Trad. del A.*).

La arrogancia del superhombre moderno que aspira a controlar la naturaleza y a sí mismo se disuelve en una experiencia empírica que restituye el cuerpo a los sentidos y que lo aleja de esos ideales antes descritos que median en la interacción del intelectual de ciudad latinoamericano. La cámara sobrevuela por montañas y enumera planos circulares de ellas a través de tenues disolvencias, mientras el sentido se completa con la frase recurrente de estos versos: "Erbarme dich, mein Gott". Las montañas, los animales, la naturaleza toda son el dios *palatable* y táctil ante el que se disculpa.

Para Ivonete Pinto (2012, 54),

> La naturaleza se insinúa como el gran tema de sus películas [de Carlos Reygadas], pues, aunque religión y sexo andan juntos en sus preferencias temáticas, la naturaleza es la fuerza motriz de su pensamiento, abriendo toda una especie de subtema (*Trad. del A.*).

Eros barroco

La metáfora del caballo descompuesto rejuvenece en secuencias posteriores (80"). Se muestra al animal henchido de una vitalidad que se manifiesta a través del sexo. En

esta secuencia, el acto de observar permite al realizador connotar el sentido de la mirada del protagonista, y del espectador. Este personaje contempla con satisfacción tres situaciones que se igualan por medio del montaje. En una, los niños juegan fútbol espontáneamente. No prevalece aquí el espíritu de competitividad reglamentada y violenta de la última escena de *Post Tenebras Lux*, que, como ya fue dicho, se cierra con unos escolares practicando rugby. Aquí el caos y la fruición prevalecen frente al orden. Los niños sonríen, a diferencia de los rostros de consternación que se muestran desde planos medios en *Post Tenebras...*

La segunda situación que observa el pintor, más fugaz, pero con repercusiones inmediatas, es la de Ascen que recién termina de lavar y atraviesa la escena de los niños jugando. A ojos del protagonista, queda imantada ella de esa alegría infantil, y de la tercera y más importante vista que se despliega ante él. Esa tercera vista es la de un caballo en cortejos de apareamiento con una yegua. Para mayor énfasis, se muestra a los niños siguiendo con jovial curiosidad este momento. Se nos invita a mirarlo desde la misma óptica, como si sobre el acto de apareamiento no pesaran milenios de semantización y prejuicios, que los más pequeños aún no han tenido tiempo de incorporar. El erotismo de esta secuencia califica paralelamente la relación del protagonista con Ascen. La cámara busca el rostro de la yegua y el caballo mientras describe casi en tiempo real el momento de sexo. No excluye las caricias, apela a sinestesias olfativas. Y captura, finalmente, al protagonista oliendo un vestido de Ascen que ha llegado a sus manos por azar. No es difícil resumir el tema de esta secuencia en la palabra placer. Como se ha explicado, es esta una de las dimensiones que la Modernidad suprime, y que a lo largo del filme el protagonista termina recuperando.

Entre las subculturas visuales que distinguen la Modernidad, Martin Jay (1999, 4) identifica al Perspectivismo Cartesiano como la dominante y más replicada a lo largo de los siglos. A este régimen escópico le adjudica determinadas características, como la búsqueda de un racionalismo científico que se manifiesta en la geometrización del espacio, en la frialdad abstracta.

> La adopción de este orden visual tuvo varias consecuencias. [...] El momento de la proyección erótica en la visión —lo que San Agustín había condenado ansiosamente como "deseo ocular"— se perdió, tal como los cuerpos del pintor y del espectador fueron olvidados en nombre de un supuestamente descorporeizado ojo absoluto. [...] El desnudo marmóreo agotado de su capacidad de despertar el deseo fue, por lo menos como tendencia, producto de esto (Jay 1999, 8) (*Trad. del A.*).

Este régimen escópico engrana con el juego de mediaciones descritas previamente al referirnos a la relación entre ciertos personajes europeizados de Reygadas y sus objetos de placer. Habíamos mencionado que Juan y su esposa, así como el protagonista de *Japón*, tenían que pretenderse un otro situado fuera de su cuerpo y cultura para alcanzar cierta fruición. Martin Jay explica cómo, para observar una obra inscrita dentro del Perspectivismo Cartesiano, tanto el espectador como el artista deben renunciar a su anatomía y forzarse a contemplarla desde un cuerpo otro, antinatural, pero "lógico", que posee un único ojo, un ojo que no parpadea y carece de movilidad. Solo así se llega al éxtasis estético. Es este el ojo estético del Übermensch.

En la diégesis de la televisión y el cine comercial, podemos también encontrar cuerpos de celebridades descorporeizadas en busca de una simetría perfecta que nada tiene de natural. Cuerpos de actores que ahora

son modificados por computadora como una rutina productiva más de Hollywood para encajar en la idealización de sus personajes. El cuerpo humano en *Japón* no suprime la historia vital de sus actores. Las arrugas, las heridas, los pliegues, la grasa, los gestos, las canas son testigos elocuentes del paso del tiempo. Renuncian a esa universalidad del Perspectivismo Cartesiano para aceptar su caducidad. Como puede deducirse a partir de la cita de Martin Jay, el placer erótico, en tanto placer físico, solo puede existir en el tiempo, y no fuera de él. Probablemente la crítica que reacciona adversamente ante los cuerpos deshojados que Reygadas ofrece en toda su desnudez, se encuentra contaminada por la misma lógica que este director combate pero que la hegemonía de Hollywood suscribe, la misma lógica que ha llevado al protagonista de *Japón* a un estado de alienación.

Dentro del paradigma del cine como piel de Elsaesser y Hagener, estos primerísimos planos del cuerpo —en las antípodas de alienar—, conectan a los personajes y su experiencia con la memoria afectiva, íntima, del espectador.

> La superficie de la película, a menudo la representación de una superficie tácticamente cargada, como el primer plano de un cuerpo (por ejemplo, la piel de un animal o los pelos levantados, la piel de gallina), o cualquier otra textura visible e interesante si no la película en sí en su materialidad, evoca recuerdos que estaban prácticamente presentes y necesitaban de la película para actualizarse (Elsaesser y Hagener 2010, 124) (*Trad. del A.*).

La percepción visual moderna no es algo que ocupe en la obra de Carlos Reygadas un segundo plano. En *Post Tenebras Lux* despierta reflexiones centrales desde el mismo

instante en que los bordes de todos los fotogramas aparecen diluidos, en "soft-focus". Este último es el adjetivo que se encuentra en una enumeración de cualidades que Martin Jay atribuye al Barroco, la oposición fuerte y más radical que encuentra en la Modernidad el Perspectivismo Cartesiano.

> En oposición a la forma lúcida, lineal, sólida, fija, planimétrica, cerrada del Renacimiento, o como lo llamó más tarde Wölfflin, el estilo clásico, el barroco fue pictórico [painterly], de grandes profundidades [recessional], opaco [soft-focused], múltiple y abierto (Jay 1999, 16). (*Trad. del A.*)

La opacidad y cripticidad que encuentra Jay en el Barroco coinciden con la manera en que algunos autores citados han descrito la narrativa de *Japón*. De forma explícita, Hugo Castilhos (2014, 2) explica que

> En general, predomina en Reygadas un estilo fuertemente influenciado por principios del barroco, al tratar temas ligados a la religión y a lo sublime, invariablemente mediados por el cuerpo y el sexo (*Trad. del A.*).

En el plano narrativo, el barroco de Reygadas reacciona ante el esquematismo gratificante de modelos como los de Syd Field, "the guru of all screenwriters". Según el Paradigma de Syd Field, ampliamente suscrito por Hollywood, el argumento es lineal, equilibrado y sistémico en el sentido más matemático del término. La introducción mide 30 minutos, el desarrollo 60, las conclusiones otros 20. La polisemia y abierta ambigüedad de una obra como *Japón* queda proscrita radicalmente por las estructuras propuestas por Syd Field, Linda Seger o Robert McKee, que han marcado tendencia dentro del hacer cinematográfico comercial. En *Japón* se verifica que:

> Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad —servir de vehículo a una información—, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial* [...]: seno materno, excremento —y su equivalencia metafórica: *oro*, materia constituyente y soporte simbólico de todo barroco—. (Sarduy 2013, 1401)

El discurrir narrativo de *Japón* se encadena así con la insistencia en cuerpos deformes, en cópulas entre físicos deshojados, en arrugas y animales descompuestos que forman parte de un aliento barroco hispanoamericano, tal como lo acaba de pormenorizar Severo Sarduy.

Al referirse a *Batalla en el cielo*, Reynier Valdés (2010, 78) reconoce el contrapunto entre dos estéticas arquitectónicas y cómo repercuten en lo social:

> Tales abismos comparecen aquí como contrastes polares: la ascendencia indígena de Marcos intimando con la belleza blonda de Ana, el espacio "barroco" al que pertenece él —hogar, catedral— contrapuesto al ascetismo racional —"boutique" y apartamento— en que se desenvuelve ella.
>
> Y como fondo la incomunicación, metáfora de la imposible reconciliación de estos ámbitos.

Lo barroco en *Japón*, aunque presente, adquirirá un matiz distinto al que menciona Valdés para *Batalla...* El barroco, en la lógica de Boaventura de Sousa, demarca un espacio de diálogo entre centro y periferia. La choza de Ascen, un lugar a años luz de la Ciudad de México, y apartado también de Ayacatzintla, deviene el centro donde se comparan ambas lógicas y terminan copulando para su salvación.

Al referirse al término, Severo Sarduy (2013, 1387) se refiere al "abuso o el desenfado terminológico que esta noción ha sufrido recientemente y muy especialmente entre nosotros [los hispanoamericanos]"; y sintetiza este movimiento en un concepto que puede aplicarse en sus múltiples dimensiones al interés central de *Japón*:

> Si [...] tratamos de precisar el concepto de barroco, veremos que una noción sustenta, explícita o no, todas las definiciones, fundamenta todas las tesis: es la del barroco en tanto que retorno a lo primigenio, en tanto que *naturaleza*.

Así queda explicitada, en la secuencia donde el pintor se deja caer al lado de un caballo descompuesto, la relación que se establece entre un símbolo musical del Barroco religioso como Bach, el renacimiento del protagonista y una naturaleza deificada. Es, de hecho, esta sinergia de elementos con orígenes distintos un proceder que Sarduy atribuye al barroco: la condensación. Al describir una obra de Carlos Cruz-Diez, por ejemplo, afirma:

> El desplazamiento del espectador —proceso, en este caso, comparable a la lectura— condensa todas las unidades plásticas en un cuarto elemento —el cuadro definitivo— cromática y geométricamente "abierto" (Sarduy 2013, 1392).

Boaventura de Sousa Santos (2009, 242-243) explica que el Barroco fue un movimiento latinoamericano y mediterráneo. Lo llama una "forma excéntrica de Modernidad" porque se dio a la inversa, del Sur al Norte. Tuvo lugar en países donde el centro de poder es débil en relación con culturas hegemónicas dominantes como la francesa y la inglesa. Estos centros débiles cedieron autonomía y creatividad a los márgenes, a culturas latinoamericanas. Los centros débiles —De Sousa piensa en Portugal—





La construcción centrífuga de la imagen caracteriza la fotografía de *Post Tenebras Lux*.

terminan reproduciéndose a sí mismos como márgenes; y aunque en último término esta fue una manera más de dominación y legitimación del poder, el Barroco constituyó un campo privilegiado para el desarrollo de una "imaginación centrífuga, subversiva y blasfema".

Se puede establecer un claro paralelo entre este centro debilitado y la modernidad decadente que representa el

protagonista, un intelectual mexicano de ciudad; con la periferia pregnante que se sintetiza en el personaje de Ascen. Es esta mujer iletrada e indígena quien termina ofreciendo las mejores lecciones de vida al pintor, y restituyéndolo.

En una conferencia impartida en la UNAM en agosto de 2008, el filósofo Bolívar Echeverría (*Modernidad y anti-modernidad: el caso de México*) se refiere a distintos Méxicos que coexisten en la época. Localiza el Barroco en el "México guadalupano", tal como se sugiere en *Japón* y en *Batalla...*

> [...] es el México de recambio que se revitaliza y alimenta con todos los momentos y todas las "zonas de fracaso" del México moderno, que no son propiamente escasas; su confianza en las fuerzas sobrenaturales del panteón cristiano es uno de los obstáculos más serios contra los que tiene que combatir esa modernidad.

Y continúa Bolívar Echevarría más adelante:

> El México barroco es una entidad de orden puramente ético que no decanta necesariamente en sistema de usos y costumbres y que consiste en una peculiar estrategia de comportamiento a la que la población mexicana y de otras regiones latinoamericanas ha recurrido y recurre con una frecuencia abrumadora. Una estrategia dirigida a sustituir la entrega sincera a la moral exigida por el "espíritu del capitalismo" con una teatralización de la misma capaz de invertir imaginariamente el sentido sacrificial de la actividad productiva, sentido exigido por esa moral, haciendo de él un sentido gozoso o disfrutativo. Se trata de un México que subyace bajo el México de la modernidad establecida, saboteándolo y minándolo sistemáticamente,

haciendo burla del "realismo" que lleva a ese México moderno a confundir el éxito cuantitativo del capitalismo con una plenitud cualitativa que el capitalismo está impedido de alcanzar.

Carne y religión

En el nuevo espacio que nace de la sinergia entre carne y religión, la comunicación evade los caminos convencionales, lo que termina desconcertando a buena parte de la crítica. Desconcertado también ante la naturaleza que tiene frente a él, intuyendo la grandeza de Ascen que le confiesa, por ejemplo, que llora "porque sé lo que quiero"; el protagonista intentará acercarse a ella por las vías que conoce, y regresará de esos intentos con las manos vacías. Hacia el minuto 90, mientras observan juntos el horizonte, el pintor intentará arrastrar el momento hacia el mundo de las palabras: "¿Ya vio el atardecer, Ascen? Las mejores cosas en la vida no se pueden comprar, ¿verdad?" Ascen le hará saber que hay ciertas cosas que existen solo para conocimiento empírico y conduce la conversación hacia un tema menos relevante que sí esté a la altura de un diálogo: "¿Yo qué podría decirle? Pero, ¿sabe qué?, ¡qué bueno que encontró mi blusita! ¿Sabe que me la regaló mi comadre?"

La narración se ajusta a esta filosofía, invitando al espectador a buscar en las imágenes lo relevante. El pintor terminará cediendo a esta nueva forma no solo de comunicación sino de comprensión del mundo, mientras Ascen se ajusta también a algunos de sus gustos. Le comenta al pintor que, lejos de lo que él podría esperar, le gustan los "dibujitos" de Mondrian, y le pide que la deje escuchar un "poco más" la música de Arvo Pärt.

Al referirse a la secuencia de sexo entre Ascen y el protagonista, Cynthia Tompkins (2013, 166) opina que "a pesar del cliché de presentar a Ascen como una mujer pia-

dosa [...] su aceptación puede ser atribuida a la sacrificada conducta que se espera de una mujer en el catolicismo" (*Trad. del A.*). Sin embargo, es probable que este sacrificio esté ligado a otros móviles. Ascen no es una mujer "piadosa" o "católica" en el sentido convencional, tampoco se ajusta al cliché de mujer mexicana. Tompkins pasa por alto que Ascen fuma la mariguana que el pintor le brinda, por ejemplo, y también toma pulque con un grupo de coterráneos. Es decir, maneja con flexibilidad lo que un católico ortodoxo podría catalogar como vicio.

Su catolicismo tiene además una clara connotación erótica que, en la línea de pensamiento de Martin Jay y De Sousa, reacciona contra el ascetismo racional hegemónico. En una de sus primeras conversaciones con el pintor, la anciana le confiesa: "aquí a las mujeres les gusta más diosito y a los hombres la Guadalupe". Y como para enfatizar que esta elección se basa en criterios de tipo sexual, continúa:

> Pues hasta fíjese que tenía un sobrino que estaba en la cárcel. Le llevaba sus cositas. Y le mandé su santa imagen. Pero se la quitaron. Y le dieron de patadas. Porque na más andaba masturbándose sobre ella (45").

En el minuto 28, Ascen reza a varias figuras de Jesús (que colecciona). Prevalece la imagen del Jesús resucitado, lleno de vida, con la mirada fija sobre quien lo observa. Al final de sus oraciones, la anciana se acerca a una de esas imágenes, que sonríe levemente, y le besa la boca. Antes del intercambio sexual con el pintor, Ascen va a misa de domingo. La narración entonces alterna la imagen de Cristo con los brazos extendidos sobre la cruz y la del protagonista con los brazos abiertos sobre la cama. Hay un desplazamiento erótico de un sujeto al otro.

Tiago de Luca asegura que "la recepción crítica de su trabajo [de Reygadas] parece ser unánime al menos en

[...] que se trata de películas [...] interesadas en una dimensión metafísica" (De Luca 2010, 2) (*Trad. del A.*); y localiza su obra dentro de la herencia de lo que califica como "cine trascendental" (De Luca 2010, 3) (*Trad. del A.*). A este grupo pertenecen directores como Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer y Andrei Tarkovski, de los cuales Reygadas se ha declarado deudor; para ellos lo carnal ocupa un espacio de atención privilegiado. De Luca distingue, sin embargo, el cine de Reygadas de sus predecesores al asegurar que su "idea de trascendencia" está marcada por lo que bautiza como "un excedente de materialidad [...] encapsulado en la noción de *carne*" (De Luca 2010, 5) (*Trad. del A.*). Como hemos visto, esta interpretación es coherente con el espíritu barroco del filme y su esfuerzo por ganar la dimensión empírica desechada por el cartesianismo moderno. De Luca continúa:

> la regeneración espiritual del hombre se efectúa a través de la carnalidad de las relaciones sexuales. Y esta carnalidad es aquí acentuada por la opción de Reygadas de representar el acto de manera explícita (De Luca 2010, 10) (*Trad. del A.*).

De Luca descompone la "carnalidad" de las obras de Reygadas en varios motivos que lo acercan al naturalismo: el interés por la materialidad de ambientes ásperos ("harsh environments"), el énfasis en la crueldad animal y la muerte, y primerísimos planos de la piel humana ("Este uso de los primeros planos como medio para traer a la superficie la presencia material nos recuerda lo que Laura U. Marks ha conceptualizado como visualidad háptica: imágenes que hacen hincapié en la sensorialidad de las personas y las cosas") (Marks 2010, 26-28) (*Trad. del A.*). Sin embargo, esta idea lo lleva a afirmar que la franqueza sexual de *Japón* y su carnalidad en general "sobrescribe sus connotaciones simbólicas" (Marks 2010, 11) (*Trad. del A.*), a

diferencia de las cintas de Tarkovski o Dreyer, que apelan a cierto ascetismo de la mirada como recurso de elevación espiritual y sublimación metafórica. En esta línea, concluye que "la carne en sus obras [de Reygadas] es una prisión", "no hay una preocupación moral aquí", "lo carnal devora lo espiritual" (De Luca 2010, 34) (*Trad. del A.*).

Varios de los argumentos que hemos ido desarrollando apuntan en dirección contraria a estas conclusiones. Encontramos en la carnalidad de *Japón* y su innegable "trascendentalismo" la búsqueda de una conciliación que está armada además en una historia con diáfanos elementos morales. El sacrificio sexual de Ascen y su autoinmolación tienen una dimensión moral evidente, en la cual la carne se entrega por una causa espiritual consecuente con la más básica tradición cristiana.

Además, el momento climático de este "excedente de materialidad", donde se ofrecen la desnudez y el erotismo incómodo de los dos protagonistas, viene cargado de indelebles "connotaciones simbólicas". La culminación del proceso de cura del artista es el sexo, que renuncia a las rutas de la razón y recupera al hombre como sujeto empírico. Ya para el momento en que el pintor le pide a Ascen este último sacrificio antes de irse "mañana definitivamente", habrá dejado de decirle "señora" para llamarla por su nombre. Ascen habrá dejado de ser para él un arquetipo, un sujeto genérico al que se asocia una edad, un origen étnico; para convertirse en una individualidad. En las últimas escenas, insistirá en acompañar cada oración que le dirige con el vocativo de su nombre propio.

Le dirá: "Mire, en realidad, lo que me gustaría es tener relaciones con usted. Es más complicado que eso, pero sí, es eso. [...] Es importante para mí en este momento." Ascen ofrece tenue resistencia, pero observa el abrigo, recuerda los motivos por los que el pintor ha viajado de tan lejos, y accede.

La muy citada secuencia de sexo ocupa solo siete minutos del filme. Buena parte de ese tiempo los personajes lo invierten acomodando sus cuerpos, y pasados unos segundos de la penetración, el pintor comienza a llorar. Este momento culmina la recuperación del cuerpo como espacio de conocimiento, pero no solo.

Geografías como pieles

Hay en el filme un paralelo que podría pasarse por alto y resulta clave para comprender esta secuencia. Deborah Shaw (2011, 129) ha notado que "el acto sexual [...] es visto como una relación simbólica entre el hombre y la naturaleza" (*Trad. del A.*). Su interpretación se basa en el testimonio del propio Reygadas que, en una entrevista, describe a Ascen como "una alegoría de la rugosidad del cañón mismo" (Shaw 2011, 129) (*Trad. del A.*). Las arrugas de la frente y las mejillas de Ascen son, de hecho, retratadas enfáticamente como paisajes.

Tiago de Luca (2010, 32) defiende que "Al alternar los primeros planos de carne humana con planos de localización de vastos paisajes, Reygadas concede a ambos el mismo significado: todo es geografía, todo es materialidad" (*Trad. del A.*). Por la misma ruta podría llegarse a la conclusión inversa: que "toda geografía es carne viva" en *Japón*, como ya se ha demostrado al estudiar la secuencia donde el pintor yace cerca de un caballo en descomposición.

Desde la perspectiva de De Sousa, la idea de la naturaleza como dios asoma entre las reconquistas del nuevo siglo. Bajo esta óptica, podría afirmarse que la cópula con Ascen representa una unión con la geografía que ella encarna; y así, quedan enlazadas las dos secuencias climáticas del filme: la primera, donde el artista renuncia al suicidio y se abre a la dimensión cósmica de la naturaleza; y la segunda, donde copula con ella. Ascen, cuyo nombre la enlaza con

Jesús, es también carne y hueso de la naturaleza erigida como deidad. El sexo es el equivalente a la última cena. Allí ofrece su propia carne y sangre para salvar a este hombre y lo que él significa, justo antes de que ella inicie su propio calvario y "descenso" final. La cópula es interrumpida por los golpetazos en las paredes del sobrino de Ascen y sus empleados, que vienen a desmontar parte de la casa y llevarse a otro lugar sus restos. Es así como el clímax en la sinergia que se establece entre los dos personajes principales del filme, se frustra parcialmente.

A pesar de esto último, y como hemos tratado de demostrar en este capítulo, la recuperación espiritual del protagonista está marcada por la restitución del placer y del cuerpo como centro de conocimiento e intercambio. Lo erótico, que comenzó por lo gastronómico, concluye con la satisfacción sexual que reviste la cópula con Ascen no solo en tanto ser humano sino también en tanto naturaleza. El Romanticismo y el Barroco, dos formas de resistencia dentro de la Modernidad, aparecen citados aquí como vía de redención ante el erotismo de esta última. Ambos movimientos, como se ha explicado, tienen un innegable discurso estético, pero además se corresponde con una perspectiva política y social que Reygadas suscribe igualmente.

En este capítulo quisimos probar que, al asumir *Japón* y otros filmes latinoamericanos del período como propuestas utópicas, su aparente ininteligibilidad, calificada de "poética" en varios estudios, tiende a desvanecerse. Puede, eso sí, hablarse de un diálogo con el espectador que exige de él una posición activa y lo invita a que complete el sentido con su repertorio íntimo de imágenes y sonidos. Hugo Castilhos (2014, 4) destaca que

> Lo primero que llama la atención respecto al sonido de los filmes de Reygadas es el extendido uso del fuera

de campo. Sus planos largos, casi siempre calcados en performances estáticas, van frecuentemente a presentar la idea de dislocamiento intrínseca al sonido, para la producción de movimiento y para la expansión de la diégesis (*Trad. del A.*).

Como se ha intentado demostrar, este "fuera de campo" no se limita solo al sonido ni a lo formal, y exige una interpretación en contexto de la cinematografía de Reygadas. En este sentido, se vislumbra en esta cinta la propuesta de una nueva lógica, alternativa al perspectivismo cartesiano, donde el ser humano se encuentra ligado a la naturaleza, dialoga con ella, y es tan subjetivo como ella misma. Ya habíamos mencionado cómo el boliviano Juan Carlos Valdivia ejecuta una operación similar con su *Yvy Maraey*, mientras que en una película como *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, Paraguay, 2008), la personalización romántica de la naturaleza, el tiempo y el espacio dotan la espera de dos padres por el regreso de su hijo de una eternidad mitológica que rompe con las circunstancias de la Historia. Los aullidos del perro, que también añora junto a los ancianos, y la lluvia, son tan elocuentes como las conversaciones repasadas una y otra vez por los protagonistas en guaraní. El guaraní se eleva aquí de lengua humana a lengua de la naturaleza al confundirse entre otros sonidos. En *Japón*, como en estos otros filmes, por lo tanto, lo estético, lo religioso, lo utópico, lo político y lo social van así de la mano.

Aunque el filme tiene una pretensión universal innegable, hemos querido seguir la línea de pensamiento de Boaventura de Sousa cuando define lo que para él significa el Barroco, y hemos intentado verificar cómo el México guadalupano que describe Echeverría termina exportándose desde los márgenes hacia el centro de Occidente como una forma legítima y alternativa de vivir.

Capítulo 4: Desencanto y posmodernismo de oposición

Al pensar una alternativa a la utopía urbana de décadas atrás, algunos directores como Reygadas han sido cuidadosos de no plantearla en los términos habituales en que la ficción latinoamericana solía abordar estos asuntos. Lejos de lo que podría creerse, *Japón* se desmarca de las dicotomías tradicionales en las literaturas y los cines latinoamericanos de campo contra ciudad y de civilización contra barbarie. Intentaremos proponer a continuación que el filme, en tanto discurso utópico, ejecuta la erección de un nuevo tiempo, desde un espacio otro, que no es ya ni la Ciudad de México de donde huye el pintor, ni la comunidad de Ayacatzintla que, como se verá, segrega a Ascen.

Se estudiará con detenimiento la manera en que se trabaja con el tiempo en el filme, uno de los elementos que abordan los estudios sobre *Japón* de manera recurrente. Exploraremos cómo conspira para este nuevo tiempo la música que Reygadas cita y la estética de la banda sonora en general. El retorno a la niñez quedará registrado además como otra evocación de cronos. De esta forma, en este capítulo que cierra el análisis dedicado a *Japón*, enlazaremos lo ya presentado referente al espacio con esa otra dimensión que lo completa que es el tiempo.

Abordaremos aquí con mayor extensión varios títulos latinoamericanos contemporáneos a *Japón* para dilucidar el comportamiento de dos tipos de posmodernismo que Boaventura de Sousa identifica: el "celebratorio" y el "de oposición". A partir de este distingo, alcanzaremos a precisar finalmente cuáles son los rasgos que agrupan esos "filmes latinoamericanos del desencanto" que anunciamos desde el título de este libro.

Ascen y el pueblo de Ayacatzintla

Aunque presuntamente el protagonista ha sido salvado por Ascen, quien, como explica Rufo Caballero (2005, 157), troca su vida por la de él; el desenlace del filme es frustrante y está cargado de pesimismo, pues la utopía que se deduce de la sinergia entre Ascen y el pintor ha sido interrumpida, derruida. Lejos de lo que algunos autores concluyen —por ejemplo: (Caballero 2005, 156)—, no es el viaje a Ayacatzintla *per se* lo que libera al héroe de su pesado fardo existencial. La gente del pueblo, tal como la de la ciudad, es concebida como una amenaza que se cierne sobre ambos y termina destruyendo su hogar.

Cuando el sobrino de Ascen llega con sus hombres a llevarse las piedras de la casa, ni ella ni el artista pueden ofrecer resistencia, pues no hay institución legal ni moral que los ampare en la lógica compartida por aquella comunidad. Ruffinelli (2010, 251) interpreta así la escena: "El hombre intenta disuadir al sobrino, pero para este y los demás hombres, él es un fuereño y ella una loca: dos inexistentes".

Ascen carece de voz porque es mujer sin hombre que la represente. El artista tampoco tiene voz —lejos de lo que a veces se supone idealizando a la gente de campo— porque, como ocurre en su espacio, aquí lo externo se interpreta como absurdo. Podría ampliarse la idea de Boa-

ventura de Sousa cuando asegura que "Las formas de pensamiento no occidental han sido tratadas de forma abismal" (2009, 150), y concluir que este tipo de pensamiento abismal puede encontrarse en comunidades no occidentales igualmente; y que toda posibilidad de diálogo entre dos culturas se sostiene en la voluntad y la capacidad de escucharse y reconocerse en la diferencia.

Así podemos identificar la primera de las formas sociales de no existencia de De Sousa, previamente citadas: "lo ignorante".[45] "Lo producido como no existente es radicalmente excluido. Se encuentra más allá del universo de lo que incluso se considera como otro" (B. Sousa Santos 2009, 150).

¿Bajo qué ley Ascen es expropiada de su casa y por qué niega con resignación el reclamo del pintor?: "Señora, la están engañando. Ese tipo ya no tiene ningún derecho sobre esta casa. ¿Hace cuántos años que vive usted aquí?" ¿Qué puede pesar más que los cuarenta años que ha vivido esta mujer en la casa? Ella misma explica que el sobrino heredó la casa del abuelo, y sobre esta transacción hecha entre hombres no hay palabra de mujer que prevalezca. La necesidad del hombre supera la de esta mujer soltera: "Juan Luis no me va a dejar sin casa. Solamente se va a llevar las piedritas, que a ellos les hace más falta que a mí", explica Ascen. El hijo del sobrino, aún no del todo viciado por la moral falocéntrica, se lamenta: "Pobre tía, está rependeja", e inmediatamente legitima un derecho que posiblemente le fue explicado: "Pero lo que es de uno, es de uno" (62").

Mientras desmantelan su casa, y con ella toda su existencia, Ascen se limita a servirles pulque a los hombres. Para mayor énfasis, uno de ellos, Raymundo, canta

[45] Como hemos mencionado, para De Sousa la manera en que la Modernidad invisibiliza y deslegitima las prácticas y sujetos que se apartan de su lógica se manifiesta en cinco formas sociales: lo ignorante, lo residual, lo inferior, lo local y lo improductivo (2009, 112).

"Anillo de compromiso", tema conocido de Vicente Fernández, que interpretara en el filme *La ley del monte* (Alberto Mariscal, 1976). La referencia crítica a este filme, que, como muchos melodramas mexicanos, rinde culto al matrimonio como institución, termina de redondearse cuando, en tono de sorna, los compañeros de Raymundo subrayan la relación de dependencia patriarcal que existe entre este hombre alcohólico y su mujer e hijos. La servidumbre de Ascen deviene aquí su mayor acto de rebeldía, pues los que destruyen su casa, beodos ya cuando bajan la pendiente hacia el pueblo, carecen de facultades para entender el peligro que se cierne sobre sus vidas, y se dejan conducir por la anciana hacia la muerte. Ella, que ha subido la colina hacia su casa durante 40 años, sabe que el peso de aquellas piedras que antes hicieron su hogar, arrancará la existencia de todos en aquella pendiente; le dice a su sobrino: "Mira, hijo, aquí está esta piedra que se te olvidó". Esta frase, envuelta en sumisión, exuda la rebeldía de una mujer hecha Calibán.

En escenas previas, podemos percibir cómo entre Ascen y la gente de Ayacatzintla se trazan fronteras tenues que le sustraen algunos de sus derechos dentro de la comunidad. Hacia el minuto 38, algunos pobladores conversan en un círculo y comparten bebida. Ascen descansa fuera del círculo, pero reconoce su presencia y es a la vez reconocida por los otros. Esto resume hasta cierto punto su posición de mujer sin hombre en aquella comunidad. Le ofrecen pulque, solo para burlarse luego de ella y gritarle "borrachina".

Esta forma social de no existencia, lo ignorante, también incluye a los niños, que sin embargo para Reygadas transitan por una etapa privilegiada de lucidez. No olvidar que el renacimiento del protagonista de *Post Tenebras Lux* acontece porque "me sentí como cuando era niño", e igualmente son presentados como lúcidos el chico de

la paloma en la introducción de *Japón*, las pequeñas de *Stellet Licht* que asisten con naturalidad a la resurrección de Esther, la niña atenta a la autoridad de vacas y perros en *Post Tenebras...*, entre otros personajes infantiles ya analizados previamente.

Este conocimiento implica, como se ha explicado, una dimensión religiosa, una naturaleza deificada con la que los niños pueden comunicarse más fácilmente. Mariano Paz (2015, 8) nota que al final de *Batalla...*, Marcos persigue una suerte de rescate espiritual en la peregrinación hacia la Basílica guadalupana. "De todos modos esta búsqueda desesperada está condenada al fracaso, ya que Marcos muere dentro de la iglesia", afirma. A diferencia de Juan y el pintor, Marcos no puede acceder a "la mente más amplia" que anuncia Boaventura de Sousa, porque no hay diálogo con la naturaleza en la ciudad. Y la muerte del niño que Marcos y su esposa secuestraron anuncia, desde el mismo comienzo, la imposibilidad de este renacer que los otros cuatro protagonistas de Reygadas sí experimentan. Marcos no puede regresar a la infancia, pues trata de sacar provecho económico de ella mientras que las otras dimensiones se esfuman; no hay Dios para él, solo degradación y muerte.

El hijo de Juan Luis, el sobrino de Ascen, que vuelve angustiado y de forma recurrente sobre la idea de desahuciar a la anciana, percibe también que las piedras sobre la carreta significan "mucho peso" para una bajada tan peligrosa. Pero la autoridad del padre ("Ve a hacer el trabajo que te estoy mandando"), que es quien paga, le arranca la voz. Es sobre esta operación continua de imposición y reescritura simbólica que se pasa de la niñez a la adultez. Vuelve a ejecutarse aquí un acto similar al ya interpretado en otras páginas cuando se describe cómo el artista retuerce el cuello de la paloma frente a un pequeño como acto de enseñanza.

En estas escenas finales, el artista ha encontrado ese estado de comunión natural que le permite identificarse con el ratón de su cuarto o con el placer de un caballo. Hay una suerte de regresión a la niñez similar a la que ocurre con Juan en *Post Tenebras Lux*. Por contraste, el sobrino de la anciana y sus empleados descubren que el tractor en que posteriormente morirán no puede arrancar porque un gato ha quedado atrapado en su mecanismo. La indiferencia con el dolor del animal ("Es un pinche gato") deja claro la ausencia de una relación con el entorno similar a la de Ascen y el pintor, tara que será aquí castigada con la muerte, tal como le ocurre a Siete en *Post Tenebras...*

Por lo tanto, no solo interesa a Reygadas señalar el camino hacia la recuperación, sino también localizar el punto en que se transita de ese estado de lucidez del niño a ese otro "sentido" donde la ley de "el que pago soy yo" (tal como dice el sobrino) prevalece como lógica. El primer personaje que recibe al espectador en Ayacatzintla es un niño con tirapiedras que, además, patea a su perro. Es diáfano el mensaje de que no es en el pueblo donde encontrará el protagonista la paz que busca, sino apartado de él. En el minuto 35, bajo el aria "Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zahren willen!", que adquiere aquí el tono de un enjuiciamiento, Reygadas enumera el devenir humano en aquel sitio. Frente a la vista de un narrador implícito que juzga, desfilan, primero, niños vestidos de blanco; tras de ellos, otros de más edad; pero el blanco va desapareciendo de las vestiduras de los siguientes, y ya en la adolescencia, los que desfilan aparecen fumando. Justo al final de la escena, camina en dirección opuesta una pareja de ancianos, como de regreso al lugar de donde partieron hace mucho.

> A primera vista parece ser una contraposición entre la juventud y la vejez, fortalecida por el típico sentido de

trascendencia asociado a la música de Bach y por el estado reflexivo del personaje en su jornada existencial (Castilhos dos Reis 2014, 9) (*Trad. del A.*).

Queda así resumida la degradación que se experimenta de una edad a otra y convierte al sobrino nieto de Ascen en su padre Juan Luis.

Una choza en lo alto

Hasta que el bumerán de una existencia incapaz de coexistir con otras lógicas destruye su refugio, Ascen y su inquilino, el pintor, parecen mantenerse a salvo de Ayacatzintla y el Distrito Federal, viviendo cada uno en una suerte de exilio espiritual y geográfico. El artista, al tanto de que aquel pueblo reproduce ciertos esquemas de la ciudad a los que teme, le confiesa a la anciana en su primera entrevista: "su casa me gusta porque está lejos del pueblo, aquí, en lo alto". Lo "alto" no surge en el diálogo como una palabra fortuita, sino que alrededor de ella orbita un discurso que refiere en primera instancia a lo apartado, es decir, la separación de estos dos sujetos del resto de la comunidad humana; y en segunda, a la cercanía al cielo y, por lo tanto, a la adquisición de cierto carácter de divinidad. De hecho, varias culturas mesoamericanas localizan lo sagrado en la cúspide de una geografía, lo que es también una señal de jerarquía; "solo las entidades anímicas de los hombres vivos importantes residen en el cerro, como son los ancianos y los que saben curar" (Medina Hernández 2001, 136). La correspondencia de esto último con Ascen, por supuesto, resulta evidente en el rol que desempeña en la vida del pintor. En este mismo diálogo antes mencionado, reelaborando semánticamente la palabra y sus derivados, la señora explicará al artista:

> No soy Asunción, soy Ascensión, porque ascensión es la de nuestro señor Jesucristo cuando subió a los cielos sin ayuda de nadie, y asunción, la de la Virgen María que subió con los ángeles al cielo. Pero no se preocupe porque aquí todos me dicen Ascen (25").

La anciana, poco antes de inmolarse, utiliza un antónimo de esta familia de palabras para anunciar veladamente su decisión al artista. Agarra su abrigo y le aclara valiéndose de todo el peso semántico que han adquirido estos términos en la obra: "Es solo para bajar".

Aquella casa y Ascen como anfitriona insuflan en el protagonista un nuevo tiempo, un nuevo ritmo. Ya hemos mencionado cómo él nota que las conversaciones con Ascen suelen ser sinuosas (Ruffinelli 2010, 250). El pintor llega a quejarse: "¿Siempre contesta algo distinto de lo que le preguntan?" Pero no es solo en la palabra donde la anciana reta el pensamiento lineal. En la secuencia donde se le ve organizar el cuarto del pintor, el ritmo y el orden en que compone el cuarto se alejan de agrupaciones habituales de tareas por objetos o por cercanía: va de la cama a la ventana, de la ventana a unos libros y luego a la cama..., pone la sobrecama, hojea un volumen y luego sacude unas sábanas... En *Les mots et les choses*, Michel Foucault (1966) sintetiza en el concepto de episteme el orden y sentido que los sujetos otorgan a la realidad, a las "palabras" y las "cosas". La episteme que jerarquiza el universo para Ascen lleva una sincronía distinta a la de sus coterráneos, pero la posibilidad de entendimiento que se establece entre la suya y la del pintor contribuye a la recomposición espiritual de este último.

Sería inexacto decir que las lógicas del protagonista y las de Ascen alcanzan una sincronía. Existe una distancia evidente entre ambos marcada por sus diversas educaciones afectivas, sus dispares competencias culturales y sus orígenes. La cópula física y existencial que termina fra-

guando la relación, no sugiere una síntesis, pero sí la culminación de una transacción, ejecutada en términos bien distintos a los que fundaron la Modernidad con el encuentro entre Europa y América y persistieron en épocas y contextos posteriores. Por ejemplo, Richard Rorty (2002, 2) describe el espíritu de posguerra de mediados del siglo XX de la siguiente forma:

> La idea era [...] que si se concretaba la monocultura global que parecía despuntar entonces —una cultura cuyas raíces mayoritarias emergían del Iluminismo europeo—, la pérdida de otros legados culturales no importaría gran cosa. La utopía que poblaba la imaginación de la gente al término de la Segunda Guerra Mundial no implicaba que todos hablaran solo en inglés y tomaran Coca-Cola, pero, aun así, este hubiera sido un costo razonable y dado el caso todos podrían haber hablado solo en chino y haber tomado más que té.

En una dimensión muy distinta a la antes expuesta, Ascen y el artista operan ambos como traductores de sus propios espacios y tiempos, y en aquella casa y lapso que comparten tiene lugar lo que Boaventura de Sousa llama "cosmopolitismo subalterno" (2009, 180), marcado por su "profundo sentido de incompletud", es decir, que no pretende fusionar dos mentalidades en una y buscar una sola verdad, sino que acepta que "comprensiones híbridas son virtualmente infinitas" y la "diversidad del mundo es inagotable". De esta forma, ambos superan lo que antes describimos como pensamiento abismal (B. Sousa Santos 2009, 150).

La choza de Ascen deviene el espacio idóneo para el ensayo de este nuevo mundo y termina salvando la modernidad agotada que encarna el protagonista. La cosmovisión mesoamericana permite, de hecho, explicar la relación sensual del pintor con Ascen como un todo, el



Japón.

descubrimiento por parte del protagonista de una forma distinta de comprender el mundo, y la muerte de Ascen una vez que su casa ha sido destruida por el sobrino. Afirma Andrés Medina Hernández:

> relativo al cuerpo humano como modelo del universo, encontramos [en ciertas comunidades mesoamericanas] la caracterización de las partes de la casa precisamente con referencias corporales (143). [La vivienda recoge] un simbolismo que remite a la estructura del universo (147).

En la línea transcultural que venimos defendiendo, dentro de la tradición occidental, la choza comparte varios rasgos en común con grandes espacios utópicos, entre ellos la isla de Utopía imaginada por Thomas More. Como ya hemos mencionado, el aislamiento fue un criterio de peso para que el artista eligiera aquel sitio. Además, el hecho de que Ascen posea sus propios cultivos permite hablar de una economía endógena. La existencia de un sistema de valores diferente al que opera en el exterior, donde por ejemplo el pintor y Ascen pueden tener relaciones sexuales y pasar por encima de las prerrogativas de edad, origen e incluso cortejo que sí deberían considerar en otro sitio.

El tiempo en La Barranca

El manejo del tiempo, que es una de las categorías sobre las que insisten varias de las críticas hechas al cine de Reygadas y otros directores latinoamericanos de su generación, adquiere en las secuencias de la choza los visos comunes de una región utópica. En su ensayo "Subjetividad y tiempo en la construcción de la utopía", Alicia Fignoni (2000, 13) refiere que

> La búsqueda de lo utópico de la historia lleva al hombre a cuestionar la linealidad del tiempo, porque el pasado es la carga histórica del presente hecha conciencia, no es un tiempo transcurrido, coexiste con el presente por cuanto la memoria la llena de contenido y desde su movimiento permite avizorar un tiempo por venir que insta a su concreción.
>
> Por lo tanto, el aún-no, lo virtual del tiempo, lo no devenido, lleva ínsita la fuerza que llama a su propia realización. Esta coetaneidad quiebra un sentido único del tiempo, lo amplía, lo hace complejo.

Rufo Caballero (2005, 158) destaca entre los "rasgos de estilo de *Japón*", la "sensualidad del tiempo real" que "facilita la inmersión del espectador en el mundo de La Barranca". Rebeca Ferreiro (2013, 285), como se ha discutido previamente, se queja de la "ralentización" del filme, mientras que García Tsao (2008, 236) resume *Japón* como un filme "sobre un pueblo abandonado y personajes que han dejado atrás al tiempo".

La dimensión utópica de la choza de Ascen revela que el tratamiento del tiempo, lejos de ser un recurso arbitrariamente formal, responde a preocupaciones sociales y, en último término, filosóficas.

> Solo a través de un nuevo espacio-tiempo será posible identificar y valorizar la riqueza inagotable del mundo

> y del presente —precisa Boaventura de Sousa—. Simplemente, ese nuevo espacio-tiempo presupone otra razón. Hasta ahora, la aspiración de dilatación del presente ha sido formulada solo por creadores literarios (2009, 108).

Es esta la forma en que puede contrarrestarse el empobrecimiento de la experiencia que menciona Walter Benjamin, citado previamente, donde expresa cómo la agitación de su tiempo no se traducía en mayor riqueza sino en un empobrecimiento existencial. El escrutinio de actividades cotidianas, la contemplación dilatada de paisajes y rostros, los movimientos reposados de cámara, todo esto contribuye a que el espectador no pase por alto, en la intimidad de la sala de cine, el presente que oblitera por considerarlo "irrelevante" ante lo que David Harvey llama "el impulso general de progreso", que "parece estar siempre orientado hacia adelante y hacia arriba, en dirección al firmamento de lo desconocido" (Harvey 1998, 226). En otras palabras, en *Japón*, la escena en sí misma, es decir, el ahora, prevalece sobre la concatenación de peripecias que se encaminan al desenlace, es decir, el después, o lo que en un sentido sociohistórico Harvey y otros autores llaman "progreso".

Rebeca Ferreiro confirma el empleo de este recurso, aunque se resiste a su uso (como debe ocurrir con varios espectadores acostumbrados a estéticas cinematográficas más "modernas"), cuando escribe: "La historia no complace con nudos argumentales. Nos desespera, aburre y nos hace vivir el mismo no-pasa-nada que experimenta el personaje" (Ferreiro 2013, 285). Sentencias como estas legitiman la necesidad de un nuevo mapa de interpretación de filmes como *Japón*, que le permita al público encontrar un camino de sintonía con las verdaderas intenciones de la obra, en lugar de vagar en el desconcierto y sentir que pierde su tiempo mientras corren las imágenes sobre la pantalla.

Sonidos, ritmos y silencios que hablan

La banda sonora es el puntal que marca en *Japón* un *sui generis* sentido de temporalidad. No en balde David Harvey afirma que "La combinación de cine y música constituye un poderoso antídoto contra la pasividad espacial del arte y la arquitectura" (1998, 231). Pero antes de llegar a la música, resulta imprescindible acotar que el silencio deviene un elemento clave en este esfuerzo triunfante de traducción que reúne a dos marginales en una choza en las alturas, cada uno liminares de Méxicos distintos. Varios autores destacan, a ratos con un énfasis negativo, la ausencia de diálogos en el filme. Desde nuestra perspectiva, la palabra queda supeditada a otras formas de comunicación. Si asumimos, como ya se ha hecho en análisis previos, que la naturaleza o dios devienen sujetos en el filme, con los cuales el protagonista y Ascen, en secuencias climáticas, sostienen conversaciones tensas y decisivas; no puede ser entonces el verbo el centro de intercambio cognitivo en la cinta.

Como explica Boaventura de Sousa, una de las dificultades en un proceso horizontal de "traducción"

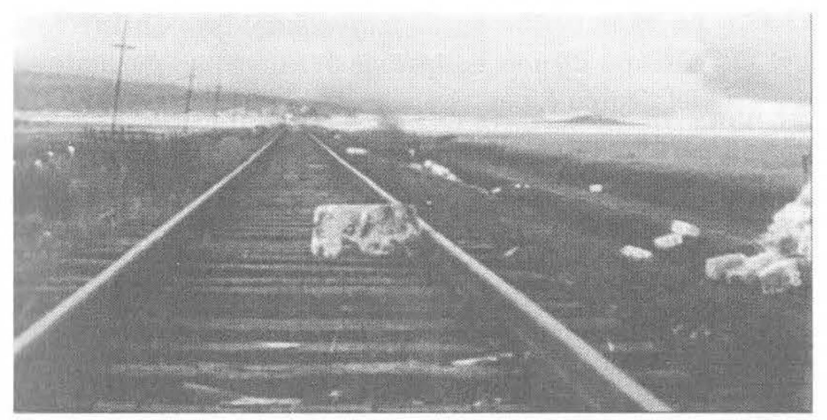
> reside en los silencios. En este caso, no se trata de lo impronunciable, sino de los diferentes ritmos con que los diferentes saberes y prácticas sociales articulan las palabras con los silencios y de la diferente elocuencia (o significado) que es atribuido al silencio por parte de las diferentes culturas. La gestión del silencio y la traducción del silencio son las tareas más exigentes del trabajo de traducción (2009, 149).

Hacia las postrimerías de *Japón* comienza a asomar esta posibilidad de comunicación entre los dos personajes, luego de varios intentos fallidos del artista por sostener un diálogo con Ascen en los términos logocéntricos a los

que está acostumbrado. Así ocurre, por ejemplo, cuando ambos asisten a la caída del sol, y la anciana esquiva el atrevimiento de encerrar el paisaje en palabras y solo responde: "¿Yo qué podría decirle?" La comprensión y el respeto de estas nuevas formas por parte del pintor podría registrarse en el momento en que este deja de llamar a la anciana "señora" y comienza a decirle "Ascen". Como se explicó previamente, es aquí donde se hace notar que el protagonista ha descubierto al individuo, puede desprenderse del arquetipo, y se permite llamarlo por su nombre propio. Estos silencios marcan, en concordancia con la cita de De Sousa, "ritmos", la dimensión de un nuevo y mejor tiempo. El título del filme, que como hemos defendido anuncia un "renacer" (Shaw 2011, 127), desde la perspectiva de Mariano Paz (2015, 5) "bien podría hacer referencia a un tipo de sociedad nueva o desconocida". Es este el renacer utópico que se vislumbra en el hogar de Ascen.

En las escenas de la choza, el distanciamiento de la dictadura de las palabras permite al espectador redescubrir el viento. Este es uno de los sonidos de la naturaleza que distingue las tomas en aquel espacio, y en varios momentos asistimos a su contemplación por parte del protagonista. El viento se encuentra entre los fenómenos naturales que los indígenas mesoamericanos dotan de subjetividad (Medina Hernández 2001, 105). Paralelamente, en una diégesis marcada también por símbolos judeocristianos, donde vivir en las alturas es equiparado con la "ascensión" del hijo de Dios, donde el protagonista pide disculpas y se arrepiente ante una deidad encarnada en la naturaleza, resulta lógico afirmar que el insistente sonido del viento en la choza marca una presencia trascendental y metafísica.

La repetición de actividades cotidianas como despertar, comer y dormir conjura pautas de enunciación que desbordan al cine y se remontan al recurso que hace única el aria de Johan Sebastian Bach citada en el filme. Así lo



La fotografía en *Japón* también refuerza tanto el minimalismo y el ritmo como el sentido religioso; en la escena final, la muerte de Ascen es evocada por la fila de cruces que representan los postes eléctricos al lado de la línea del tren.

confirma Bernard Chazelle al escribir sobre "Erbarme dich, mein Gott": "la melodía es eminentemente humilde. Repite el mismo motivo una y otra vez [...]. Es en tales construcciones armónicas minimalistas que se puede apreciar mejor la genialidad en contrapunto de Bach [...]. Sin embargo, el secreto del aria no radica en su melodía sino en su ritmo" (Chazelle 2009) (*Trad. del A.*).

Minimalismo y ritmo, canon en el sentido musical del término, son dos cualidades estéticas que acompañan el pulso narrativo de *Japón*, ampliamente enjuiciadas y mal comprendidas por los estudios de la obra. En ella se esconde una dimensión también religiosa que, una vez más, permite reconocer ambas cualidades como recursos que se apartan de cualquier capricho formal. Siguiendo la tradición de Bach, Arvo Pärt, el otro compositor que se cita recurrentemente en la cinta, hace del ritmo, el minimalismo y la repetición, un estilo que él llama "tintinnambuli".

> Muchas de las composiciones tintinnambuli de Pärt emplean solo dos valores rítmicos, en ocasiones tres.

> En su libro *The musical timespace*, Erik Christensen describe diferentes tipos de percepciones cualitativas del tiempo experimentadas por la música, una de las cuales llama el "tiempo de la existencia" [time of being]. Christensen describe este tipo de experiencia temporal con palabras como "atemporalidad" [*timelessness*] y "eternidad" [*eternity*], y explica que es similar al modo en que percibimos la naturaleza: "[...] el tiempo de la existencia es evocado en la experiencia de la naturaleza, el universo, y los seres vivos. Sabemos que un niño y una planta crecen y que una flor se abre y gira y se cierra, pero no percibimos los minúsculos cambios que conforman estos procesos". (Rice 2010, 16) (*Trad. del A.*).

Continúa Rice que la idea de "*timelessness*", es decir, de atemporalidad a la que aspira Pärt, tiene sus raíces enterradas en el pensamiento cristiano medieval, y describe cómo el patriarca católico Santo Tomás de Aquino defendía que Dios estaba fuera del tiempo. En su tratado *De existencia y esencia*, una suerte de genealogía de criaturas, Santo Tomás afirma que "la existencia de Dios es su esencia", lo que confirma el criterio de atemporalidad divina suscrito por Rice.

> Mucho se podría decir sobre el acercamiento de Pärt a la filosofía del tiempo, y la idea de "quietud", pero la mejor evidencia se encuentra en la experiencia cualitativa de escuchar su música en sí. La falta de una métrica definida en gran parte de su música, crea una experiencia temporal más cercana a la meditación o a la pérdida de la percepción del tiempo que a buena parte de la música tradicional occidental encaminada a un efecto concreto. El deseo de Pärt de expresar una estética de la simplicidad y la quietud en su música (y quizás en todas las cosas) puede resumirse en sus propias palabras:

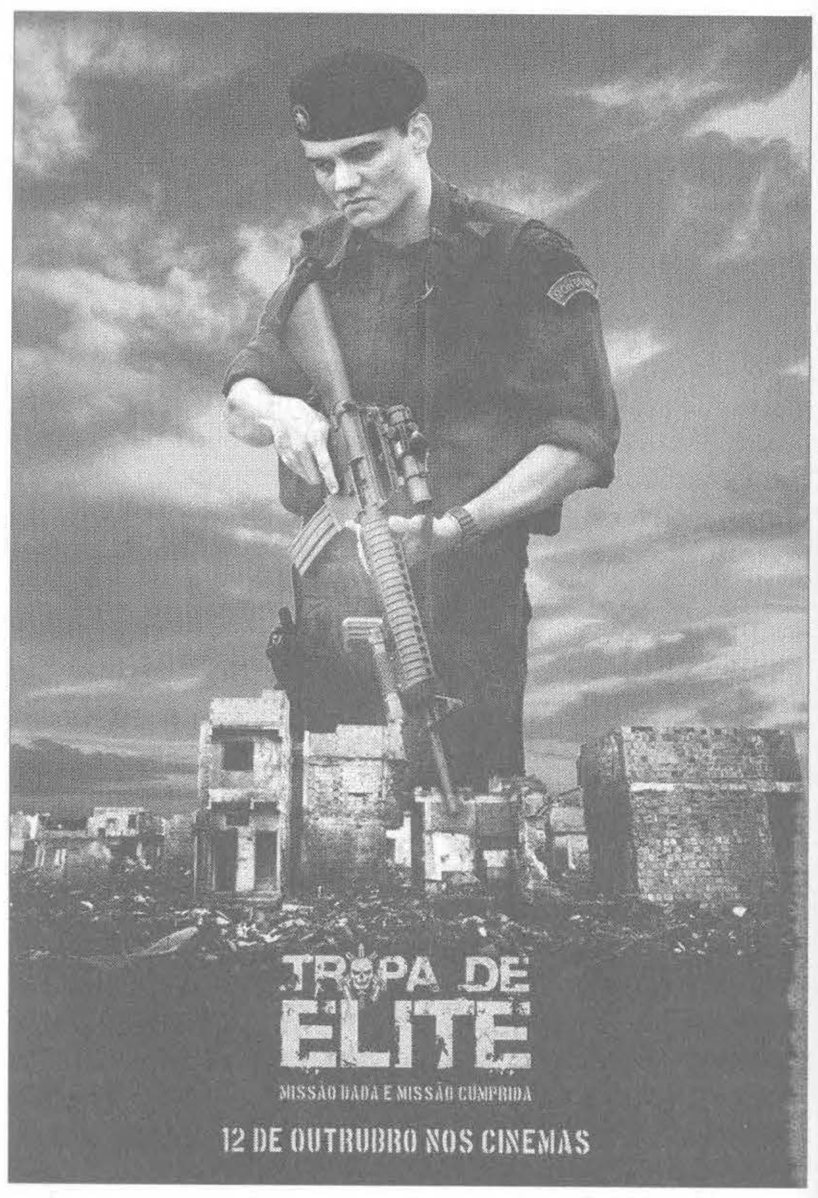
"la quietud es siempre más completa que la música" (Rice 2010, 18) (*Trad. del A.*).

Podemos sobre esta cuerda afirmar que la angustia existencial y teológica del pintor lo lleva a buscar una nueva temporalidad, una temporalidad otra lejana a la de la ciudad, allá en lo alto de Ayacatzintla, donde el viento marca el ritmo de la naturaleza. La choza encarna, por lo tanto —sea en el espacio, sea en el tiempo—, los rasgos esenciales de una utopía. En ella, dos elementos representativos de esos Méxicos que Bolívar Echeverría distingue en su conferencia "Modernidad y anti-modernidad" logran coexistir y dialogar sin por ello buscar anularse en uno solo, como fue quizás la pretensión de otros tiempos en busca de una identidad nacional o continental única; logran copular y reedificarse en una atemporalidad que se proyecta como esencial y utópicamente pospretérita.

Dos posmodernismos

Esta utopía podría inscribirse en un "posmodernismo de oposición" (B. Sousa Santos 2009, 341), el cual, en lugar de renunciar a los proyectos colectivos modernos, como sí lo hace el "posmodernismo celebratorio" (2009, 286), "propone la pluralidad de proyectos colectivos articulados de modos no jerárquicos" (2009, 341). Es así que, en el espacio y tiempo de la choza, tanto la lógica de Ascen como la del pintor son legítimas y no pretenden confrontarse, sino que aceptan su no correspondencia.

Sobre el contraste que establece De Sousa entre el posmodernismo de oposición y el celebratorio, es necesario distinguir en el primer grupo a las obras de Reygadas, Martel, Eimbcke, algunos títulos de Valdivia, Fernando



Tropa de elite (2007), de José Padilha.

Pérez, Miguel Coyula, Lisandro Alonso, y un selecto etcétera, donde se retoman proyectos inconclusos de la Modernidad; de otras correspondientes al segundo grupo, como las de Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro, *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, Argentina, 2008), *Relatos salvajes* (Damián Szifron, Argentina, 2014), *Cidade de Deus, Tropa de elite,* y muchísimos filmes más.

El posmodernismo celebratorio

En el posmodernismo celebratorio, el pesimismo de principios de los 2000 lleva un matiz crucialmente distinto, pues se intentan rebasar las aspiraciones sociales latinoamericanas de mediados de siglo —aquellas que, entre otros factores, fueron la levadura del Nuevo Cine Latinoamericano— a partir de juegos formales que legitiman modelos colonizados de enunciación. La saga de *Tropa de elite* y *Amores perros* son dos casos paradigmáticos donde la violencia y sus orígenes sociales sirven de telón de fondo para ensayos de sus directores dentro del llamado cine "de acción" hollywoodense. Títulos como *Y tu mamá también* o *Un mundo maravilloso* (así como el resto de los de Luis Estrada) no fundan utopías, sino que llegan por caminos distintos a la conclusión de que "el mundo es así y no hay nada que hacer al respecto", es decir, su nihilismo termina justificando y aceptando involuntariamente el *status quo.*

Los cambios de focalización de *Tropa de elite* sugieren, con su deconstrucción textual obsesiva, "la imposibilidad de formulación de la resistencia por estar ella misma también entrampada en la deconstrucción del poder que constituye en cuanto a resistencia del poder" (B. Sousa Santos 2009, 286). José Padilha captura la ciudad con tomas aéreas y cenitales que develan el propósito del autor de entenderlo "todo" desde una distancia "objetiva".

Sin embargo, esto no impide (más bien impele) que el director permita a cada uno de los personajes defender sus puntos de vista con argumentos rotundos. Como si se tratara de un gran reportaje, José Padilha proscribe esos amagos que obligarían al espectador a quedarse con la verdad de ciertas bocas ante la incapacidad del resto de expresar empáticamente las suyas.

En su documental *Ómnibus 174* (Brasil, 2002), la edición nerviosa propia de los reportajes televisivos, esos cambios de planos en busca de la agilidad noticiosa, se nos antoja aquí una búsqueda compulsiva del punto de vista que mejor revele lo que sucede ante nuestros ojos; o partirá quizás de la convicción de que solo múltiples ángulos ofrecen una perspectiva más completa. ¿Son acaso los medios de comunicación y su maquinaria simplificadora los que llevaron a los telespectadores a creer que aquel hombre se reducía solo al estereotipo de delincuente? ¿Es la policía, insegura de su verdadera misión y casi tan pobre como Sandro, la responsable del estado de cosas en Río de Janeiro? ¿O son los hombres de a pie quienes deben



Ómnibus 174 (2002), de José Padilha.

cargar con la culpa? En las películas de José Padilha, como en otras afines, los personajes parecen actuar aplastados por el peso de sus circunstancias. En *Ómnibus 174*, como en las cintas de *Tropa de elite*, el individuo siente su libre albedrío asfixiado por un destino trágico que solo llega a presentir cuando el desenlace de su historia personal le respira en la nuca. La verdadera protagonista en las obras de José Padilha es la sociedad carioca, un organismo autónomo. Sus ciudadanos llegan a intuirla como un vivo presente, pero nunca a comprender el curso de sus acciones. Los términos en que Mario Magallón Anaya define la antiutopía y la asocia a la posmodernidad, se ajustan con la inviabilidad de São Paulo como proyecto desde la óptica de *Tropa de elite*. Magallón asume lo posmoderno como "contraparte de lo utópico" y lo asocia con un ideario de "escepticismo y desesperanza", de un "pesimismo sin horizonte histórico ni social" (Carro Bautista 2012, 15). Defendemos aquí, sin embargo, la postura de De Sousa, quien concibe dos tipos de posmodernismo, siendo el "celebratorio" el que se ajustaría a los rasgos expuestos por Magallón.

Historias extraordinarias manifiesta también ese "recurso obsesivo de la deconstrucción textual" que Boaventura de Souza adjudica al "posmodernismo celebratorio" (2009, 286). Carro Bautista (2012, 134) prefiere decir que el posmodernismo es "difuso" y "no desea construir". Así puede verificarse en *Historias...*, que discursa sobre el sentido del tiempo y el espacio en una sociedad presuntamente argentina donde los sujetos parecen vivir asfixiados por el "aire de semejanza" y el "ritmo de acero" que denuncian Horkheimer y Adorno (1988, 50). Sin embargo, la escapada sirve de pretexto para jugar con el modelo actancial de Greimas, construir cajas chinas, ejecutar diferentes estilos narrativos y fotográficos..., recursos que solo provocan el "efecto *collage*", la "crisis de la relación


HISTO
RIAS
EXTRA
ORDI
NARIAS
Una película de:
Mariano Llinás
I-sat
EL PAMPERO CINE
malba

espacio-tiempo" y la sensación de "ambigüedad de la realidad" que Carro Bautista adjudica a la "antiutopía" y la "condición posmoderna contemporánea". Es decir, lo que se presenta en este filme como un problema existencial y social termina "resolviéndose" como un problema formal. El entrecomillado aquí de la palabra resolver pretende connotar que esta resolución es solo aparente.

Incluso para un filme inscrito dentro del posmodernismo celebratorio resulta imprescindible apelar al público a partir de problemáticas sociales. Como Bill Nichols (1981, 41) apunta, el placer que despierta un audiovisual (y toda obra de arte) proviene, entre otras fuentes, del reconocimiento del espectador de sí mismo y su realidad en la diégesis. Este reconocimiento lleva una notable carga ideológica que se esconde en el conflicto dramático de la película. La distinción que podría hacerse entre los filmes "celebratorios" —y un amplio diapasón de piezas que cooperan con la ideología hegemónica— y los "de oposición" radica en la manera en que se enfrentan a este conflicto. En su libro *Ideology and the image*, Nichols explica cómo los filmes asimilados por la ideología dominante dejan pendiente la resolución del dilema social que presentan y desplazan el interés con algún amago de tipo formal.

> Como la paradoja en sí proviene de un disloque de principios de razonamiento, estas operaciones sirven para disolver este disloque o para hacer que parezca como si lo que debería distinguir principios de razonamiento en realidad tendiera a unificarlos. Si logra su cometido, esta operación permitirá a la paradoja resolverse, pero por medio de un 'truco de magia'. Parecerá que nunca hubo tal contradicción, porque lo que antes parecía un principio de razonamiento resulta ahora responder a otra 'lógica' (Nichols 1981, 101) (*Trad. del A.*).

He aquí cómo en *Historias extraordinarias*, la asfixia social y existencial parece diluirse, "por medio de un truco de magia", en un laberinto de historias paralelas y cajas chinas. Sus desenlaces dramáticos crean el espejismo de desanudarse también en el plano de lo social. Esta fisionomía es la de una extensa lista de filmes latinoamericanos de los años 2000.

Otros, sin embargo, introducen su dedo en las múltiples llagas de las realidades latinoamericanas, sin que por esto se exorcice la sensación de inmovilismo. En la trilogía que el cineasta chileno Pablo Larraín dedica a la dictadura pinochetista, *No* (2012) es una película rara, atípica, si se compara con las otras dos, *Tony Manero* (2008) y *Post Mortem* (2010). Es una película extraña porque tenemos aquí un Larraín que habla en códigos de Hollywood, mientras que sus otros abordajes a la tiranía se sustentan en un rechazo frontal a este lenguaje. Sin embargo, todas ellas se obcecan en desenredar los invisibles lazos del poder sin intentar ofrecer las pautas de una superación del mundo tal cual es.

Tony Manero resulta una desgarradora parodia de *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977). Ambos protagonistas persiguen la fama por medio de la danza, ambos participan en un concurso de baile, pero al *Tony Manero* de Larraín le ha tocado irreversiblemente ser la copia del americano, la copia de John Travolta. El protagonista chileno, encarnado por Alfredo Castro, es un hombre de mediana edad, obsesionado con *Saturday...* y Travolta, que aspira a triunfar precisamente en un concurso televisivo de imitadores.

Aquí nuevamente asoma la relación del sujeto latinoamericano frente a un espejo otro, en este caso estadounidense, que devuelve la sensación de copiar una imagen que no es nuestra y quedarnos en franca desventaja frente al original. Y en los tiempos de Pinochet parece cuajar

mejor esta analogía, pues aquí se configura el modelo neoliberal que conduce los destinos de Chile y coarta la búsqueda de alternativas, incluso cuando la izquierda haya estado en el poder.

La escena donde el protagonista de *Tony Manero* le rompe el cráneo a una anciana —por dinero y, básicamente, por amor al arte—, golpea con dos lecturas de aquellos tiempos más elocuentes que cualquier discurso. La primera es la impunidad de un asesino en serie en un contexto de muertes donde el mayor verdugo es la autoridad. ¿Quién se atrevería siquiera a denunciar el asesinato cuando se corre el riesgo de encontrar la mano larga del Estado empapada también de esa sangre? La segunda, igual de escalofriante, es que, al ser un bailarín quien ejecuta los crímenes, el arte en su sentido más amplio y sublime parece condenado a ser una institución despiadada y retorcida. De hecho, la televisión comercial y su forma particular de comunicación comienza a interesar aquí a Larraín como objeto de análisis, para resurgir luego con mayor detenimiento en *No*.

Visto así, el propio Pablo Larraín ofrecería los argumentos con los que se puede condenar su *No*, filme que viene a cerrar el triángulo. *No* sería entonces otra de esas historias de comunicación didáctica que uno se encuentra a miles en la cartelera. Su protagonista, a cargo de Gael García Bernal, como resulta típico, se lanza a un proyecto irrealizable con estrategias de triunfo que el resto de los personajes del filme califican de chifladas; pero, al final, después de unos toques mágicos del director, termina cumpliendo su cometido, para gusto del público. Esta sería una manera de entender el filme: como una película que aborda la dictadura de Pinochet valiéndose de estrategias de probado éxito comercial. Larraín renuncia a las escenas de poco diálogo que prevalecen en sus películas anteriores, para abrazar parlamentos declamatorios, debates



Post Mortem (2010), de Pablo Larraín.

políticos llenos de tesis explícitas y bastante masticadas... en fin, la retórica al uso en estos casos.

Si los dos primeros filmes de la trilogía (en especial *Post Mortem*) analizan la impronta de la dictadura sobre ciudadanos aparentemente comunes, es decir, las vidas cotidianas que no interesan a la Historia, pero sí a esta nueva generación de cineastas latinoamericanos de principios del xxi; si en *Tony Manero* y *Post Mortem* se piensan los propios términos de la dictadura; *No*, en cambio, se concentra en los principios que sostienen una democracia.

Cuando Pablo Larraín desplaza a un segundo plano el interés del filme por la dictadura y convierte en su foco de atención la democracia, *No* deja de ser una película histórica, centrada en un pasado, para convertirse en un filme del presente, un filme que evalúa todo lo que ha sido y es la democracia chilena que llegó después. Desde esta lógica, *No* es una película triste, pesimista, donde Larraín redondea su decepción por el género humano, al menos en el sistema de relaciones sociales contemporáneo, sin ofrecer por esto escapatoria. Así lo siente uno también cuando escucha a una vieja escupir maldiciones racis-



No (2012), de Pablo Larraín.

tas, poco antes de que el protagonista de *Tony Manero* le rompa el cráneo; cuando asiste a la matanza de los primeros días de dictadura en *Post Mortem* y constata, como muchos de los médicos allí presentes, que no tiene caso curar a los que llegan heridos, porque los militares terminarán asesinándolos. Larraín desmantela el concepto de arte en *Tony Manero*; explora las podredumbres del amor, del amor puro, en *Post Mortem*, y hace de la alegría un espejismo publicitario en *No*.

El pesimismo de *No* radica en que el espectador compara aquí lo que debió ser el camino a la democracia con lo que realmente está sucediendo en el filme. Tanto los pinochetistas como la oposición terminan aceptando que al pueblo no le interesan tanto las muertes que ha traído el totalitarismo y que está dispuesto a votar por aquel que le llene el plato, que lo haga reír, que mejor lo engañe con la demagogia alambicada e intangible de un mundo más feliz. En este filme, el futuro de Chile no es una batalla política sino una guerra publicitaria, vence

el que saque un mejor producto durante los 15 minutos en la televisión con que cuentan los competidores para convencer a los votantes. Y el protagonista, más que un héroe impoluto moralmente al estilo de Hollywood, es un cínico. Como comunicador mediático, sabe que, tocados los resortes correctos, con una retórica efectiva, el pueblo hará lo que se desea. Pablo Larraín ejecuta el mismo procedimiento con los espectadores de su película al repasar muchos de los caminos trillados del cine comercial.

Ambos, el protagonista del filme y su director, cumplen con su cometido. El éxito de *No* es equiparable con la algarabía del pueblo chileno que puede verse justo en el desenlace de la película. Sin embargo, el rostro del protagonista, René Saavedra, contiene la misma apatía en esa escena que podría haber sentido posteriormente Larraín ante la popularidad de *No* en relación con dos filmes desgarradoramente sinceros como *Tony Manero* y *Post Mortem*.

Luego, a modo de epílogo, Larraín nos deja claro que la tierra sigue girando en la misma dirección después de que Pinochet abandona el poder. Saavedra continúa trabajando para los mismos clientes que apoyaron la dictadura; continúa ahí su jefe, quien lideró la campaña a favor del tirano. Ante esa certeza, el protagonista tiene como refugio el amor de su hijo. ¿Dónde se refugian los otros chilenos?

Un último ejemplo: *Güeros* (2015), del mexicano Alonso Ruizpalacios, se emplaza en uno de los momentos más difíciles que vivió la Universidad Nacional Autónoma de México, en 1999, cuando el gobierno falló por elevar considerablemente el costo de la matrícula (cuyo precio hasta el momento era simbólico, solo de unos pocos centavos) y los alumnos tomaron sus facultades en respuesta. El lapso de once meses que duró la huelga estudiantil —que implicó la renuncia a un año lectivo, pero conservó



Güeros (2015), de Alonso Ruizpalacios.

la gratuidad para las generaciones presentes y futuras— no es el tema central de *Güeros*, pero sirve de telón de fondo de todos los acontecimientos, además de contar con un capítulo del filme enfocado directamente en el asunto. En ese segmento, Ruizpalacios nos describe una comunidad utópica, carnavalesca y pseudoprimitiva, una ciudad anárquica gobernada por una asamblea de jóvenes, donde todos tienen voto, donde todos defienden sus ideas con ímpetu, donde se sueña México desde cero. Pero, con un cuórum que aplaude justo al último que habla, con tantos discursos y tan diferentes flotando sobre la asamblea, la ciudad de estudiantes parece naufragar y el sentimiento que domina la escena es el desconcierto. Los protagonistas de *Güeros* son estudiantes abúlicos que se declaran «en huelga de la Huelga». Antes de que encienda la primera imagen de la pantalla, el director nos hará la advertencia de que su título está más relacionado con el significado de huero (huevo infecundo, vacío) que con la manera en que se llama en México a los de tez blanca y pelo rubio.

Güeros, *No*, *Tropa de elite*, *Amores perros* forman parte de una ola pesimista que ha renunciado por completo al proyecto de cambio social que bullía en las bases del Cinema Novo, las producciones del grupo Ukamau o las del Cine Revolucionario Cubano. Sobre la base de lo que define Boaventura de Sousa (2009, 286), su "posmodernismo celebratorio" renuncia a las prácticas no discursivas (algunos cineastas del NCL consideraban que el arte era una forma de acción política) para reducir la realidad social a su "discursividad".

El posmodernismo de oposición

Muy lejos de esta tendencia, aunque suscribiendo algunos de sus recursos formales, *Japón* se inserta dentro del

"posmodernismo de oposición", pues en lugar de renunciar a proyectos colectivos, propone su pluralidad y los articula de modo no jerárquico; en lugar de renunciar a la emancipación social, apuesta por su reivindicación; en lugar de abrazar un estéril relativismo, defiende la pluralidad; en lugar de la deconstrucción infecunda, es autorreflexiva y no se empeña en distanciarse de "la propia resistencia que funda".

Podría objetarse que la utopía que se deduce de la relación entre Ascen y el artista termina socavada por la misma sociedad de la que huyen. Es que prevalece aquí lo que califica De Sousa como "optimismo trágico" (2009, 341), y Claudio Magris (2006, 15) asume como desencanto. Como explica el filósofo italiano,

> El desencanto, corrige la utopía, refuerza su elemento fundamental, la esperanza [...] La esperanza no nace de una visión del mundo tranquilizadora y optimista, sino de la laceración de la existencia vivida y padecida sin velos, que crea una irreprimible necesidad de rescate.

Magris emplea la palabra "desencanto", pues ella sintetiza la disolución del "encantamiento" que hizo creer a los occidentales en un tiempo y espacio donde todos los conflictos presentes se disolverían, mientras que paralelamente el "desencanto" lleva a una comprensión más madura del devenir. No significa una renuncia a la utopía. Sino a la certeza de que los ideales forman parte de una conquista cotidiana.

> Utopía y desencanto, antes que contraponerse, tienen que sostenerse y corregirse recíprocamente. El final de las utopías totalitarias solo es liberatorio si viene acompañado de la conciencia de que la redención, prometida y echada a perder por esas utopías, tiene que

buscarse con mayor paciencia y modestia, sabiendo que no poseemos ninguna receta definitiva, pero también sin escarnecerla (Magris 2006, 15).

La antítesis que emplea De Sousa, "optimismo trágico", hace evidente esa aparente contradicción que Magris delinea entre utopía y desencanto posterior al "breve siglo xx". Esta es una tesis explorada no tan ampliamente como la que anuncia la muerte de lo utópico, pero que ha tenido su eco en otros pensadores. Francisco Fernández Buey, jugando con una frase del filósofo alemán Peter Sloterdijk, reconoce que "tal vez pueda decir que después de los desastres del siglo xx la utopía ha perdido su inocencia, pero no su vigencia" (Fernández Buey 2007, 19) (Sloterdijk 2005). El propio Fernández Buey insiste en "la necesidad" de repensarse la utopía como "esperanza militante" (Fernández Buey 2007, 424), que es una forma de distanciarse de otras conceptualizaciones.

Con estos pilares construye Reygadas un mundo en *Japón*, una dimensión de realidad que, aunque desmantelada en el presente por la fuerza mayor de la lógica moderna (el símbolo explícito es la destrucción del hogar de Ascen piedra a piedra por su sobrino), se proyecta como una circunstancia pospretérita. Así también lo hace Juan Carlos Valdivia en *Yvy Maraey* al enunciar pautas de un diálogo en una Bolivia multicultural, un diálogo no exento de conflictos, pero signado por la voluntad de traducción.

En otras cintas como *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, Argentina, 2008), el desencanto no viene compensado con la utopía. Sin embargo, la asfixia de la protagonista dista mucho de la desidia lúdica que pretenden insuflar películas del "posmodernismo celebratorio" analizadas. La opresión de un mundo dominado por jerarquías de clases, sexo y raza no ofrece en este filme salidas compensatorias al espectador, como sí ocurre con el erotismo desbordado



La mujer sin cabeza (2008), de Lucrecia Martel.

de *Y tu mamá también*[46] y la seguridad de ciertas pautas genéricas bien cumplidas en *Cidade de Deus*, o en *Todos tus muertos* (2011), del colombiano Carlos Moreno. En la cinematografía de Lucrecia Martel, el espectador respira, tanto en lo formal como en lo sociopolítico, la vacuidad y pastosidad cenagosa del tiempo y el espacio.

Ante filmes polisémicos y abiertos como estos últimos mencionados, se hace legítima la afirmación de Magris de que

> Tal vez no puede existir un verdadero desencanto filosófico, sino solo poético [intercambiable en el contexto del ensayo por el término "estético"], porque solamente la poesía [el arte] es capaz de representar las contradicciones sin resolverlas conceptualmente, sino componiéndolas en una unidad superior, elusiva y musical (2006, 16).

[46] Shaw asegura que "González Iñárritu y Cuarón priorizan aspectos comerciales y emplean en sus filmes modelos cinematográficos internacionalmente exitosos" (Shaw 2011, 118) (*Trad. del A.*). Confirma, al referirse a *Y tu mamá también*, que "la imagen de México es cuidadosamente manufacturada y [...] se apoya en una visión parcial de lo político y lo social que descansa en una imagen del país fácil de digerir y transportar. Esta es la imagen que le permitió llegar al éxito global que *Solo con tu pareja* nunca alcanzó" (Shaw 2011, 123) (*Trad. del A.*).

Siguiendo estas pautas descritas por Magris, una ciénaga similar a la de Martel se traga bloque a bloque la casa de Ascen y se la lleva consigo, pero en la última escena de *Japón*, queda en lo alto de La Barranca el pintor como testimonio trágico del optimismo. No pasa inadvertido que, cuando caen los créditos, se mantienen presentes los ruidos de la naturaleza. Queda así pronunciada una palabra pospretérita.

Con este extenso pero necesario análisis de filmes latinoamericanos contemporáneos a *Japón*, buscamos localizar dos grupos y distinguir cómo cada uno de ellos reacciona a las promesas incumplidas y a las insuficiencias modernas en Nuestra América. *Japón* queda así inscrito entre los filmes cuyo posmodernismo es de "oposición", ligado al optimismo trágico de las utopías actuales, al desencanto, y a la esperanza militante, según los términos que cada filósofo ha atribuido a estas ideas de origen común. Desde lo que ya hemos distinguido dentro del discurso utópico de *Japón*, pretendimos señalar puntos de comparación con estas otras cintas, con el objetivo de identificar una dimensión continental en varias de las posiciones que asume Reygadas, y, además, con el propósito de enunciar la tendencia de filmes latinoamericanos del desencanto, que en los términos de Magris significa la búsqueda ininterrumpida de utopías (estas ya sin paraísos ni tierras prometidas).

Ese desencanto resulta diáfano en *Japón*. Queda subrayado en la muerte de Ascen, en la destrucción de su casa (todo ello símbolo de La Barranca) y, por tanto, de la utopía de tolerancia cultural fundada allí. *And yet*, la redención del pintor es testimonio de la esperanza, de la lucha constante por un futuro mejor, que no significa ya un futuro de "final feliz". Como se ha demostrado, el tiempo deviene una categoría clave dentro de la obra, y dentro de los cines latinoamericanos del desencanto. Así lo han notado ya múltiples autores, pero aquí defendemos la comprensión

de algunas de las líneas temporales de ciertas cintas como pospretéritas. Y pospretérito es, tal como se explicó, el deseo de retorno a la niñez, retorno imposible pero necesario en las obras de Reygadas. Y pospretérito es también, en tanto atraviesa pasado, presente y futuro sin tocarlo, el deseo de contemporaneidad entre el México occidental y el otro México, como quisimos exponer.

Por último, es necesario considerar que —en tanto nos encontramos en un tiempo de transición, tal como ya se ha dicho (B. Sousa Santos 2009, 18-19), un tiempo de incertidumbres profundas— el pospretérito deviene la forma de enunciación por excelencia de los cines latinoamericanos del desencanto, la línea que divide su posmodernismo de oposición de otras variantes y que ofrece consistencia a su discurso utópico. Reivindicamos así títulos de la Retomada brasileña, del cine cubano pos soviético, así como filmes de Argentina, Chile, Uruguay, Bolivia, Paraguay y México, materiales todos cuya estética lleva implícita un acento legítimamente sociopolítico.

Para un cine latinoamericano del siglo XXI

Después de más de cien páginas, debemos volver a la pregunta: ¿existe en los 2000 un cine latinoamericano?[47] Este tiempo de transición, marcado por el agridulce desencanto de Magris, solo nos permite responder parcialmente la pregunta y postergar el resto para tiempos venideros. Existen cines latinoamericanos, en plural, como existen cines nacionales. Latinoamérica es, también, una utopía; pero estas páginas han intentado demostrar que, en lo que respecta a los cines latinoamericanos del desencanto en los años 2000, Latinoamérica es una necesidad epistemológica. Es decir, los filmes del desencanto se completan en un discurso continental, que no tiene que ser coherente punto por punto (cómo no tiene que serlo ningún otro discurso), pero que sí permite hablar de preocupaciones compartidas. Tanto para los investigadores, como para los cineastas y el público, el reconocimiento de búsquedas compartidas, de preocupaciones estéticas, gestos políticos, sociales y ecológicos a lo largo del continente puede abrir el camino para un diálogo más consciente.

[47] En 1997, Néstor García Canclini (Fornet y Stock 1997) se hacía esta misma pregunta conjugada en futuro: "Will There Be Latin American Cinema in the Year 2000?" como invitación a pensar el nuevo escenario que abría la llegada de los 90, donde el arte y la comunicación se producen, circulan y se consumen transnacionalmente, mientras que la crítica continúa enmarcando las obras y movimientos en lo nacional.

Latinoamérica es, además, una necesidad epistemológica, entendiendo este último término en las complejas connotaciones políticas que De Sousa le atribuye. Latinoamérica puede ser hoy la experiencia compartida de una nueva relación entre el hombre y el mundo, entre el hombre y los Otros. Escribía De Sousa a las puertas del presente milenio:

> En los márgenes del *siglo europeo-americano*, arguyo, emergió otro siglo, uno en verdad nuevo y americano. Yo le llamo el *siglo americano de Nuestra América*. Mientras el primero entraña una globalización hegemónica, este último contiene en sí mismo el potencial para globalizaciones contrahegemónicas. Debido a que este potencial yace en el futuro, el siglo de *Nuestra América* bien puede ser el nombre del siglo que comienza (2009, 228).

Mencionamos antes cómo algunos críticos, explícita o implícitamente, relacionan la dimensión social de un filme latinoamericano, con categorías como lucha de clase, revolución, proletariado, burguesía; categorías que ellos no logran verificar en el discurso de los cines del desencanto. Incluso en un movimiento continental como el del Nuevo Cine Latinoamericano, de voluntad explícitamente latinoamericanista, lo que se entiende por tal está sujeto a las condiciones nacionales e incluso regionales del enunciador. Mariano Mestman (2016, 25) se pregunta:

> qué es el latinoamericanismo en el cine de cada país, cómo se articula con otros 'ismos'. Con fuertes fenómenos políticos en algunos casos —el Peronismo en Argentina—, con importantes movimientos culturales pasados o contemporáneos en otros —el modernismo, la antropofagia, el tropicalismo, en Brasil— con el peso de las comunidades originarias y del discurso

indigenista —en la zona andina—, con otras fuertes tendencias epocales como el tercermundismo. Es decir, qué significa ese latinoamericanismo en películas surgidas en contextos, configuraciones culturales nacionales donde el negro, el indio, el mestizo y el mulato tienen significados distintos, como producto de sedimentaciones de procesos históricos, de hegemonía y de subordinación, diferentes.

El latinoamericanismo, como gesto de una mirada continental, tiene una política, una estética, una ecología, una epistemología polisémicas, multiculturales, cosmopolitas (en palabras de Boaventura de Sousa). El latinoamericanismo, como otros ismos, es un arte y un proyecto político, y una forma de concebir lo étnico, y una manera de inserción geopolítica. Esas potencialidades persisten hoy, como hemos intentado demostrar, en el terreno cinematográfico.

Cuando la Retomada brasileña dialoga con el cine cubano de su tiempo, y el boliviano, y el argentino, en el espacio de una Latinoamérica cinematográfica, descubrimos que el marxismo como forma de aprehensión de la realidad, así como las cintas del nuevo cine latinoamericano que se valieron de este paradigma, se referencian con escepticismo. Es necesario aclarar que el cine de los sesenta es diverso en sus fuentes de comprensión del mundo. Paulo Antonio Paranaguá (1998, 289) constata cómo el neorrealismo italiano garantiza

> en América Latina una especie de 'compromiso histórico' *avant la lettre*, una convergencia entre marxistas y creyentes [católicos] inimaginable entonces en otros terrenos [...]. En grados y formas distintas, todos atribuyen al cine una función mesiánica.

Por otra parte, ese escepticismo del cine de principios de siglo, que es parte constituyente del desencanto de

Magris, se extiende al pensamiento liberal, la fe en el conocimiento científico, el espacio urbano como sinónimo de progreso, el progreso mismo, y otros sistemas que giran en torno a lo que entendemos por Modernidad.

Se trata de problemáticas que, obviamente, competen a todo el mundo occidental y a una muestra amplia y diversa de filmes de nuestra longitud; sin embargo, la pertinencia de pensarnos un discurso cinematográfico latinoamericano estriba en la posición que los realizadores del desencanto asumen ante ella. Boaventura de Sousa, en su *Epistemología del Sur*, ha dicho que Latinoamérica tiene una palabra de peso en este tiempo de transición que se vive desde inicio de los 90. Ello se debe a que, en esta región, el pensamiento moderno cohabita con formas de existencia no modernas. He aquí donde asoma lo identificado como barroquismo mexicano por Bolívar Echevarría, para referirse a su contexto nacional. Esta circunstancia en México, lleva al crítico Paul Smith a expresar que la Ayacatzintla de *Japón* es tan remota de la "moderna" Ciudad de México como podría serlo el planeta Marte.

El protagonista de *Japón* emprende su viaje hacia este lugar remoto, cargando sobre sus espaldas la antiutopía en la que ha devenido la experiencia moderna latinoamericana en los espacios urbanos, en ciertos espacios intelectuales, en ciertos cines también. Emprende su viaje con la misma lógica que impera en esos filmes que hemos catalogado de antiutópicos o de enviciados con un posmodernismo celebratorio. No en balde la idea que conduce su travesía es la del suicidio.

El artista o intelectual en los años 90 y 2000 no juega un rol de oposición frente al pensamiento hegemónico, como sucediera en los 60. Antes bien, aparece absorbido por las prácticas institucionales (universitarias, de centros de investigación) que antes criticara y ahora le dan de

comer (Montaldo 1999,18). La recepción del pensamiento intelectual ha cambiado también. El mercado se ha impuesto. Incluso una maestra como la Isadora de *Central do Brasil* se ve obligada a escribir cartas para subsistir. Los cuestionamientos en Latinoamérica a un paradigma sólido como fue el marxismo, obligan al protagonista Juan Carlos Valdivia, en *Yvy Maraey*, a deambular por laberintos cognoscitivos en busca de la mejor forma de comprender a ese familiar y no tan familiar Otro que es el indígena latinoamericano. Luis Estrada esparce escepticismo sobre cualquier estamento de la sociedad mexicana, y realiza una genealogía de cómo incluso las buenas intenciones políticas se malogran en una sociedad dominada por la Ley de Herodes que él equipara con el Infierno. Sergio Bianchi reproduce esta misma perspectiva en el Brasil de *Cronicamente Inviável*, mientras que Fernando Solanas la proyecta del Río Bravo a la Patagonia en *El viaje* (Argentina, 1992).

Es esta inviabilidad urbana contemporánea la que inspira el movimiento hacia otras regiones en busca de una salida necesaria a los problemas de la Modernidad. *Japón* es el filme que hemos analizado con detenimiento durante tres capítulos; sin embargo, como hemos visto en el primero y el último, la lista de filmes latinoamericanos que salen en busca de un espacio y tiempo otros, es numerosa. No necesariamente se trata de historias de viaje, sino que este espacio-tiempo es evocado de múltiples formas, como en *Temporada de patos*, por citar ahora solo un ejemplo, donde un paisaje en una pared de la sala (que da título al filme) deviene una forma de escape de la pastosa realidad mexicana de principios de siglo.

En ese otro espacio-tiempo pospretérito hemos encontrado rasgos propios de una utopía, lo que comprende una propuesta terapéutica (un deber ser) como alternativa a la existencia urbana. Algunos críticos ya mencionados

han encontrado en la caracterización de los espacios rurales una falta de hondura en los problemas que pueden tener esas comunidades y una tendencia a la idealización. Pensados los filmes como discursos utópicos, son estas características propias de los espacios utópicos desde la obra paradigmática de Thomas More. Lo que nos ha resultado valioso aquí es analizar los rasgos que se adjudican a esta utopía, dado que en ellos descansa la propuesta terapéutica.

Japón, como otros filmes, concibe su espacio-tiempo utópico en La Barranca, y con ello la posibilidad de un diálogo intercultural e intergenérico basado en la necesidad existencial de supervivencia que marca la estancia del protagonista allí. Este diálogo no solo se propicia entre el artista y Ascen, sino entre ambos y la naturaleza. Queda claro que tal diálogo solo puede existir en una lógica que fuerce la cosificación de la naturaleza generada por la Modernidad; que asuma a la naturaleza como sujeto. El regreso de esta naturaleza-dios que describe De Sousa Santos puede ya encontrarse en los esfuerzos por incluir la Pachamama como sujeto político en Bolivia, a partir de la incorporación orgánica de agentes indígenas en el Estado que se da en el umbral de los años 2000. Y en el séptimo arte latinoamericano, también está ligada a las lógicas de *El niño pez*, *Yvy Maraey*, *Viva Cuba* (Juan Carlos Cremata, Cuba, 2005), *Barrio Cuba* (Humberto Solás, Cuba, 2005), y *Japón*, entre otros.

Como se ha intentado sugerir, a partir de análisis hechos por Quijano, Mignolo y el propio De Sousa, la construcción del sujeto latinoamericano está marcada por su otredad respecto al sujeto europeo. No es secreto que la búsqueda de una patria grande, continental, fue en sus orígenes un proyecto criollo. En su ensayo "Criollo: definición, matices de un concepto", José Juan Arrom (1971, 26) concluye que

> Los criollos somos los que, sea cual sea el color de nuestra piel, nos hemos criado de este lado del charco y hablamos y pensamos en español con sutiles matices americanos.

A la luz de *Japón* y otros filmes mencionados, resulta evidente que, desde el cuerpo hasta los sentimientos, desde la ideología hasta la economía, esta circunstancia de "pensar en español" continúa obligando a un desplazamiento enrarecido hacia Europa, que tan bien resume la metáfora del espejo de Quijano. Asimismo, la vocación marxista de los Nuevos Cines Latinoamericanos obligaba cruzar el Atlántico para proponer un reencuentro de nuestro yo latino. ¿Es posible pensarse Latinoamérica en otra lengua que no sea el castellano o el portugués? O, más allá de la encrucijada de las lenguas, ¿podemos incluir el pensamiento de nuestro Otro no europeo en el proyecto de una América Latina? El estudio del esfuerzo aún atomizado de varios artistas cinematográficos por entender y dar voz a las muchas lógicas que cohabitan en sus países, así como esta investigación con su aspiración continental, son el intento de poner el primer sí a esta última pregunta.

Índice de filmes

Bibliografía

Acquarone, Alicia, y Silvia B. Gómez (2004): "En búsqueda de la Utopía democrática", en *La Trama de la Comunicación*, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación, Vol. IX, Universidad Nacional de Rosario.

Adorno, Theodor (1973): *La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ed. Ariel.

Albano, Sebastião Guilherme; Maria Érica de Oliveira Lima, y Aurelio de los Reyes (2012): *Cronotopias. A renovaçao do audiovisual ibero-americano*, Natal: Ed. EDUFRN.

Arrom, José Juan (1971): *Certidumbre de América. Estudios de letras, folklore y cultura*. Madrid: Ed. Gredos.

Bollig, Ben, y David M. J. Wood (2014): "Film-poetry/poetry film in Latin America. Theories and practices: An introduction", en *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* (Intellect Limited), Vol. XI, No. 2, Londres, pp. 115-125.

Bonfil Batalla, Guillermo (2000): "Nuestro patrimonio cultural: Un laberinto de significados", en *Revista mexicana de estudios antropológicos*, Vols. XLV-XLVI, No.19, Ciudad de México, pp. 16-39.

Bongers, Wolfgang (2009): "Topografías accidentales y voluntarias en el cine de Lucrecia Martel y Lisandro

Alonso", en *La fuga* <http://www.lafuga.cl/topografias-accidentales-y-voluntarias-en-el-cine-de-lucrecia-martel-y-lisandro-alonso/438> (último acceso: agosto 17, 2015).

Bordwell, David (1995): *El significado del filme*, Barcelona: Ed. Paidós.

________ (1995): *La narración en el filme de ficción*, Barcelona: Ed. Paidós.

Borón, Atilio (2001): "Sobre mercados y utopías: La victoria ideológico-cultural del neoliberalismo", en *Rebelión*, <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=1664>, (último acceso: agosto 22, 2015).

Bustamante, Emilio (s/f): "Retratos de familia. El cine en los países andinos", en *Comunidad Andina* <http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/13RETRATOS%20DE%20FAMILIA.pdf> (último acceso: mayo 20, 2015).

Butler, Judith (2001): "¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault", en <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/es> (último acceso: agosto 8, 2015).

Caballero, Rufo (2005): *Un pez que huye. Cine Latinoamericano 1991-2003*, La Habana: Ed. Arte y Literatura.

Carro Bautista, Judith Esther (2012): *El pensamiento social moderno. Utopías y antiutopías en América Latina*, Ciudad de México: UNAM.

Castilhos dos Reis, Hugo Leonardo (2014): "A banda sonora no cinema de Carlos Reygadas", en *70 Interpogramas de Mestrado*, Rio de Janeiro: Casper Libero, p. 11.

Cerutti Guldberg, Horacio (2003): *Ideología y pensamiento utópico y libertario en América Latina*, Ciudad de México: Universidad de la Ciudad de México.

Chazelle, Bernard (2009), «Erbarme Dich», en *A tiny revolution* <http://www.tinyrevolution.com/mt/

archives/002903.html> (último acceso: agosto 8, 2015).

Daicich, Osvaldo (2004): *Apuntes sobre el Nuevo Cine Latinoamericano*, La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

Dávalos, Pablo (2004): "Utopía y atopía en la globalización", en *América Latina en movimiento* <http://www.alainet.org/es/active/5681> (último acceso: agosto 8, 2015).

Debs, Sylvie (2005): "De un Nordeste al otro: Cómo el sertón se transformó en mar", en *Terra Brasil 1995-2005. El renacimiento del cine brasileño*, Giovanni Ottone (editor), Madrid: T&B Editores, pp. 49-64.

Descola, Philippe (2005): *Par-delà nature et la culture*, Paris: Ed. Gallimard.

Duno-Gottberg, Luis (2011): "Mirada y exclusión en el cine latinoamericano: Insumos para la crítica", en *¿Cómo se piensa el cine en Latinoamérica? Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos*, Francisco Montaña Ibáñez (editor), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 40-64.

Durand, Gilbert (2007): *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Ed. Amorrortu.

Echeverría, Bolívar (2008): *Modernidad y anti-modernidad: el caso de México*, Ciudad de México: UNAM.

_________ (1998): *Valor de uso y utopía*, Ciudad de México: Ed. Siglo XXI.

Elsaesser, Thomas, and Malte Hagener (2010): *Film theory. An introduction through the senses*, Nueva York: Routledge.

Facuse, Marisol (2010): "La utopía y sus figuras en el imaginario social", en *Sociológica* <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7209.pdf> (último acceso: agosto 8, 2015), pp. 201-213.

Ferman, Claudia (2011): "Indígenas, indigenistas e indigeneidad en el cine latinoamericano reciente: Video nas aldeias, Juan Mora Catlett, Claudia Llosa", en *¿Cómo se piensa el cine en Latinoamérica? Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos*, Francisco Montaña Ibáñez (editor), Bogotá: Universidad Nacional de Bogotá, pp. 136-158.

Fernández Buey, Francisco (2007): *Utopía & ilusiones naturales*, Ciudad de México: Ed. El viejo topo.

Fernández Retarmar, Roberto (1974): *Calibán. Apuntes sobre la cultura en Nuestra América*, Ciudad de México: Ed. Diógenes.

Fernández, Álvaro (2010): "El cine de Carlos Reygadas o la paradoja del estilo", en *Casa del tiempo* <http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/29_iv_mar_2010/casa_del_tiempo_eIV_num29_54_58.pdf> (último acceso: octubre 15, 2015), pp. 54-58.

Ferreiro González, Rebeca (2013): "El cine mexicano de la contemplación", en *Los cines de América Latina y el Caribe*, Edgar Soberón (coordinador), San Antonio de los Baños: Ed. EICTV, pp. 283-287.

Fignoni Armanasco, Alicia (2000): "Subjetividad y tiempo en la construcción de la utopía", en *Espiral* <http://www.revistascientificas.udg.mx/index.php/EEES/article/view/1174> (último acceso: agosto 8, 2015), pp. 11-26.

Flaxman, Gregory (2006): "The future of utopia", en *Symplok*, Vol. XIV, no. 1-2, <https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/symploke/v014/14.1flaxman.html> (último acceso: agosto 8, 2015), pp. 197-215.

Flores Olea, Víctor (2010): *La crisis de las utopías*, Ciudad de México: Ed. Anthropos.

Fornet, Ambrosio, y Ann Marie Stock (1997): *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Foucault, Michel (1995): "¿Qué es la crítica? [Crítica y Aufklärung]", en *Revista de filosofía* <http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/7261/7021> (último acceso: junio 12, 2015), pp. 5-25.

________ (1966): *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris: Ed. Gallimard.

García Borrero, Juan Antonio (2011): "Para una nueva historia del cine cubano", en *¿Cómo se piensa el cine en Latinoamérica? Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos*, Francisco Montaña Ibáñez (editor), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 88-98.

García Espinosa, Julio (2008): "Por un cine imperfecto", en *33 ensayos de cine*, Edgar Soberón Torchia (editor), San Antonio de los Baños: Ed. EICTV, pp. 178-189.

García Tsao, Leonardo (2008): "México. Batallas sexenales desde el cine mexicano", en *Cineastas de Iberoamérica. Generaciones en tránsito (1980-2008)*, Ciudad de México: Cineteca Nacional, pp. 183-238.

Geertz, Clifford (2003): *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Ed. Gedisa.

Guajardo Soto, Guillermo (2012): "América Latina: ¿zona mixta o continente perdido en las últimas cuatro décadas?", en *Revista de Estudios Latinoamericanos*, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, No. 55, <https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/symploke/v014/14.1flaxman.html> (último acceso: agosto 8, 2015), pp. 9-34.

Gutiérrez Alea, Tomás (1982): *Dialéctica del espectador*, La Habana: Ed. Unión.

Habermas, Jürgen (1998): "Nuestro breve siglo", en *Nexos* <http://www.nexos.com.mx/?p=8965> (último acceso: agosto 8, 2015).

Harte, Stephen M. (2004): *A companion to Latin American film*, Nueva York: Ed. Támesis.

Harvey, David (1998): *La condición de posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires: Ed. Amorrortu.

Holtje, Steve (2006): "Trying to Crack the Code: The Enigma of Dmitri Shostakovich's Symphony No. 15, Op. 141", en < http://www.culturecatch.com/music/shostakovich_symphony15> (último acceso: octubre 18, 2015).

Horkheimer, Max, y Theodor Adorno (1988): *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

Jablonska, Aleksandra (2012): "El nomadismo latinoamericano o la búsqueda del vínculo con el origen (una reflexión sobre El viaje de Fernando Solanas)", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Vol. XVIII, No. 36, Universidad de Colima, pp. 49-64.

_________ (2007): "Identidades en redefinición: los procesos interculturales en el cine mexicano contemporáneo", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas* <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31602604> (último acceso: abril 14, 2016).

Jay, Martin (1999): "Scopic regimes of Modernity", en *Vision and Visuality*, Hal Foster (editor), Hayward: Bay Press, pp. 3-23.

Johnson, Randal (2006): "Post-Cinema Novo Brazilian Cinema", en *Traditions in world cinema*, Linda Badley, R. Barton Palmer y Steven Jay Schneider (editores), Edimburgo: Edimburgh University Press, pp. 117-130.

Kantaris, Geoffrey (2006): "Cinema and Urbanias: Translocal Identities in Contemporary Mexican Film", en

Bulletin of Latin American Research, No. 4, Londres, pp. 517-527.

Konstantarakos, Myrto (2006): "New Argentine Cinema", en *Traditions in world cinema*, Linda Bradley, R. Barton Palmer y Steven Jay Schneider (editores), Edimburgo: Edimburgh University Press, pp. 130-143.

Korol, Claudia (2006): "La utopía como práctica", en *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo* <http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/509trabajo.pdf?PHPSESSID=ffc42510e755335c76404a255913b8ab>, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, (último acceso: agosto 8, 2015).

Krotz, Esteban (2000): "Diversidad sociocultural y alternativa civilizatoria: sobre algunas relaciones entre Antropología y Utopía", en *Boletín Antropológico*, No. 48, enero-abril, Mérida, pp. 5-18.

Littín, Miguel (2006): «Cine cubano: mi primera visión», en *Cine Cubano*, No. 159, La Habana, enero-marzo, pp. 15-17.

López Quintás, Alfonso (2008): "La pasión según San Mateo, de Juan Sebastián Bach (1685-1750), una experiencia estética y religiosa decisiva", en *Ágora RIIAL*, <http://www.riial.org/espacios/dpersona_doc14pm.php>, (último acceso: agosto 12, 2015).

López, Ana M (2007): "Cuba", en *The cinema of small nations*, Mette Hjort y Duncan Petrie (editores), Edimburgo: Edimburgh University Press, pp. 179-197.

Luca, Tiago de (2010): "Carnal Spirituality: the Films of Carlos Reygadas", en *Senses of cinema*, no. 55, <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/>, (último acceso: julio 24, 2016), pp. 1-37.

Machalski, Miguel (2009): *El guión cinematográfico. Un viaje azaroso*, San Antonio de los Baños: Ed. EICTV.

«Madagascar (película de 1994)», en *Wikipedia* <https://es.wikipedia.org/wiki/Madagascar> (último acceso: noviembre 3, 2015).

Magris, Claudio (2006): *Utopía y desencanto (historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad)*, Cienfuegos: Ed. Reina del Mar.

Marcuse, Herbert (1986): "El final de la utopía", en *El final de la utopía*, Madrid: Ed. Planeta-De Agostini, pp. 5-50.

Marin, Louis (s/f): "Tesis sobre la ideología y la utopía", en *Criterios*, No. 32, La Habana, julio-diciembre de 1994, pp. 77-82.

Martí, José (1891): «Nuestra América», en *Ciudad Selva* <http://ciudadseva.com/texto/nuestra-america/> (último acceso: octubre 11, 2016).

Matina, Marcelo La (2010): *L'inscrutabile voce della triade. I tininnambuli di Arvo Pärt tra la filosofia e liturgia*, Academia.edu, <https://www.academia.edu/4196026/L_inscrutabile_voce_della_triade._I_tintinnabuli_di_Arvo_P%C3%A4rt_tra_filosofia_e_liturgia_2010_> (último acceso: agosto 12, 2015).

Medina Hernández, Andrés (2001): "La cosmovisión mesoamericana: una mirada desde la etnografía", en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge, *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 67-103.

Mesa Gisbert, Carlos D (2013): "Yvy Maraey. Yo Soy el Otro", en *Carlos D. Mesa Gisbert* <http://carlosdmesa.com/2013/11/06/yvy-maraey-yo-soy-el-otro/>, (último acceso: agosto 18, 2015).

Mestman, Mariano (2013), "Las masas en la era del testimonio. Notas sabre el cine del 68 en America Latina",

en *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Mariano Mestman y Mirta Varela (autores), Buenos Aires: Eudeba, pp. 179-215.

________ (2016), "Presentación", en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Mariano Mestman (coord.), Ciudad de México: Akal, pp. 7-61.

Mignolo, Walter (1998): "Geopolítica del conocimiento y diferencia colonial", en <http://www.ram-wan.net/restrepo/decolonial/20-mignolo-geopolitica%20del%20conocimiento.doc> (último acceso: octubre 28, 2015), pp. 51.

Miguel, Luis Felipe (2006): "Utopias do pós-socialismo: esboços e projetos de reorganização radical da sociedade", en *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. XXI, No. 61, en <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092006000200005> (último acceso: agosto 8, 2015).

Montaldo, Graciela (1999): *Intelectuales y artistas en la sociedad argentina en el fin de siglo*, Maryland: University of Maryland.

Nagib, Lúcia (2006): *A utopia no cinema brasileiro. Matrizes, nostalgia, distopias*, São Paulo: Ed. CosacNaify.

Neira Piñeiro, María del Rosario (2003): *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid: Ed. Arco Libros.

Nichols, Bill (1981): *Ideology and the image. Social representation in the cinema and other media*, Bloomington: Indiana University Press.

________ (1997): La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, Madrid: Ed. Paidós.

Ortiz, Fernando (1983): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Ed. Ciencias sociales.

Ospina, Luis, y Carlos Mayolo (1978): «¿Qué es la porno-miseria?», en *luisospina.com*. <http://www.luisospi-

na.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/> (último acceso: junio 19, 2016).

Ottone, Giovanni (2005): "Características y tendencias del renacimiento del cine brasileño", en *Terra Brasil 95-05. Renacimiento del cine brasileño*, Giovanni Ottone (editor), Madrid: T&B Editores, pp. 15-31.

Padrón, Frank (2011): *El cóndor pasa. Hacia una teoría del cine "nuestroamericano"*. La Habana: Ed. Alba Cultural.

Paranaguá, Paulo Antonio (1998), *Cambio de enfoque. La búsqueda de una visión latinoamericana (1950-1960)*. Vols. X: Estados Unidos 1955-1975. América Latina, en *Historia general del cine*, Jordi Costa, Carlos F. Heredero, Casimiro Torreiro and et al (autores), Madrid: Cátedra, pp. 281-302.

Pasolini, Pier Paolo, y Eric Rohmer (1970): *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona: Ed. Anagrama.

Paz, Mariano (2015): "Las leyes del deseo: sexualidad, anomia y nación en el cine de Carlos Reygadas", en *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. 92, No. 7, Liverpool, pp. 161-182.

Paz, Octavio: "Los hijos de la Malinche" en *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2015, pp. 136-182.

Pérez La Rotta, Guillermo (2011): "Intersubjetividad y ser-del-mundo en el filme. Nuestra voz de la tierra, memoria y futuro", en *¿Cómo se piensa el cine en Latinoamérica? Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos*, Francisco Montaña Ibáñez (editor), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 98-114.

Pinto, Ivonete (2012): "Sexo, religião e conflito de classe", en *Teorema*, no. 22, <https://www.academia.edu/5578819/Sexo_religi%C3%A3o_e_conflito_de_classe_em_Post_tenebras_lux_de_Car-

los_Reygadas> (último acceso: marzo 12, 2016), pp. 54-58.

Planas, Justo (2013): "Movies From the Dimensions of Otherness", en <http://www.fipresci.org/festival-reports/2013/international-festival-of-new-latin-american-cinema/movies-from-the-dimensions-of-otherness> (último acceso: agosto 18, 2015).

________ (2015): "Utopía y desencanto en dos filmes cubanos de los 90", en *Cine Cubano, la pupila insomne* <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2015/03/23/utopia-y-desencanto-en-dos-filmes-cubanos-de-los-90/> (último acceso: agosto 17, 2015).

Quijano, Aníbal (2000): "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Edgardo Lander (editor), Buenos Aires: Ed. CLACSO, pp. 246.

Ramírez Miranda, Francisco Javier (2012): "*Batalla en el cielo*, de Carlos Reygadas", en *Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* <http://www.asaeca.org/aactas/ramirez_miranda__francisco_javier_-_ponencia.pdf> (último acceso: octubre 26, 2015), pp. 1-8.

Reyes, Dean Luis (2013): "Carlos Reygadas: cine en estado puro", en *Los cines de América Latina y el Caribe*, Edgar Soberón (coordinador), San Antonio de los Baños: Ed. EICTV, pp. 287-290.

Reygadas, Carlos (2003): «*Japón* se llama así porque quise evocar al sol naciente: Reygadas», en *La Jornada*, abril 20, Miranda Romero (entrevistadora), <http://www.jornada.unam.mx/2003/04/20/06an1esp.php?origen=espectaculos.html.> (último acceso: julio 31, 2015).

________ (2013): "Carlos Reygadas: Se me acusa de revelar mi intimidad, como si las sábanas fueran sagradas", en *La Voz*, Córdoba, agosto 15, Roger Koza (entrevistador), <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/carlos-reygadas-se-me-acusa-revelar-mi-intimidad-como-si-sabanas-fueran-sagradas> (último acceso: julio 31, 2015).

________ (2015): *Carlos Reygadas (full interview on Japón)*, enero 20, Jason Wood (entrevistador), en <https://www.youtube.com/watch?v=UDZk3n-1zfp4> (último acceso: julio 22, 2015).

Rice, Philp (2010): "In Spirit and in truth. Rythm and time in the music of Arvo Pärt as related to medieval polyphony and philosophy", Westminster Choir College, <https://www.academia.edu/1495619/In_Spirit_and_in_Truth_Rhythm_and_Time_in_the_Music_of_Arvo_Pa_rt_as_related_to_Medieval_Polyphony_and_Philosophy> (último acceso: agosto 12, 2015).

Río, Joel del (2015): "Afinidades existenciales de Madagascar y La vida es silvar", en *Cine cubano, la pupila insomne* <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2015/03/22/afinidades-existencialistas-de-madagascar-y-la-vida-es-silbar/> (último acceso: noviembre 3, 2015).

Río, Joel del, y María Caridad Cumaná (2008): *Latitudes del margen. El cine latinoamericano ante el tercer milenio*, La Habana: Ed. ICAIC.

Rocha, Glauber (2008): "La estética de la violencia", en *33 ensayos de cine*, Edgar Soberón Torchia (editor), San Antonio de los Baños: Ed. EICTV, pp. 42-44.

Rorty, Richard (2002): "Utopías globales, historia y filosofía", en *Elementos*, No. 13, Río de Janeiro, <http://www.elementos.buap.mx/num45/htm/13.htm.> (último acceso: junio 21, 2015).

Ruffinelli, Jorge (2010): *América Latina en 130 películas*, Santiago de Chile: Uqbar Editores.

Sader, Emir (2009): *El nuevo topo. Los caminos de la izquierda latinoamericana*, Ciudad de México: Ed. Siglo XXI.

Sarduy, Severo (2013): "El barroco y el neobarroco", en *Ensayos*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 1385-1404.

Service, Tom (2013): "Symphony guide: Shostakovich's 15th", en *The Guardian* <http://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/sep/23/symphony-guide-shostakovich-15-tom-service> (último acceso: octubre 18, 2015).

Shaw, Deborah (2011): "(Trans)National Images and Cinematic Spaces: the cases of Alfonso Cuarón's Y tu mamá también (2001) y Carlos Reygadas' Japón (2002)", en *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, Vol. XI, No. 44, pp. 117-134.

Sloterdijk, Peter (2005): "La utopía ha perdido su inocencia", en *Enfocarte* <http://www.enfocarte.com/1.8/entrevista.html> (último acceso: mayo 21, 2015).

Smith, Paul Julian (2000): *Amores perros*, Barcelona: Ed. Gedisa.

_________ (2014): *Mexican screen fiction. Between cinema and television*, Londres: Ed. Polity.

Soberón Torchia, Edgar (coordinador) (2008): *Los cines de América Latina y el Caribe*, San Antonio de los Baños: Ed. EICTV.

Solanas, Fernando, y Octavio Getino (2008): "Hacia un tercer cine", en *33 ensayos de cine*, Edgar Soberón Torchia (editor), San Antonio de los Baños: Ed. EICTV.

Sousa Santos, Boaventura de (2003): *Crítica de la razón indolente: Contra el desprecio de la experiencia. Para un nuevo sentido común: la ciencia, el derecho y la*

política en la transición paradigmática, Madrid: Ed. Desclée de Brouwer.

________ (2009): *Hacia una epistemología del sur: La reinvención del conocimiento y la emancipación social*, Ciudad de México: Ed. Siglo XXI.

________ (2010): *Refundación del Estado en América Latina. Perspectivas desde una epistemología del Sur*, Lima: Instituto Internacional de Derecho y Sociedad.

Tillier, Carole (2010): "Le cheval: paradigme de la defaite dans l'histoire", en *Academia.edu* <https://www.academia.edu/16701054/LE_CHEVAL_PARADIGME_DE_LA_DEFAITE_DANS_L_HISTOIRE> (último acceso: febrero 2, 2016), p. 20.

Todorov, Tzvetan (2007): *La conquista de América. El problema del otro*, Ciudad de México: Ed. Siglo XXI.

Tompkins, Cynthia (2013): *Experimental Latin American cinema. History and aesthetics*, Texas: University of Texas Press.

Valdés, Reynier (2010): "Reygadas: una poética desbordada", en *Cine Cubano*, No. 175, La Habana, enero-marzo, pp. 77-79.

Vera, Juan Manuel (1997): "Utopía y pensamiento disutópico", en *La izquierda a la interprerie: dominación, mito y utopía*, José Manuel Roca (compilador), Madrid: Ed. Los libros de la Catarata, pp. 121-132.

Wallerstein, Immanuel (1998): *Utopística. O las opciones históricas del siglo xxi*, Ciudad de México: Ed. Siglo XXI.

Wayne, Mike (2002): "Utopianism and Film", en *Historical Materialism*, Vol. X, No. 4, Londres, pp.135-154.

Wood, David M.J. (2012): "Utopías y maneras de ver en Tlatelolco: *Temporada de patos*", en *Reflexiones sobre el cine mexicano contemporáneo: Ficción*, Claudia

Curiel de Icaza y Abel Muñóz Hénonin (coord.), Ciudad de México: Cineteca Nacional, pp. 14-26.

________ (2008): "With foreign eyes: English-language criticism on Latin American film", en *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia*, Routledge, julio, (s.p.).

Zanin Oricchio, Luiz (2003): *Cinema de novo. Um balanço crítico da Retomada*, Río de Janeiro: Ed. Estação Liberdade.

Zavala, Lauro (2001): "Film analysis and contemporary mexican narrative: A theoretical approach to a reflexive point of view", Texas: University of Texas Library.

________ (2011): "La teoría del cine en la región latinoamericana y las políticas de investigación", en *Comunicación y medios*, No. 24, Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, pp. 8-24.

________ (2011): *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*, Ciudad de México: Biblioteca Mexiquense del Bicentenario.

________ (2011): "Teoría del cine y epistemología en la región iberoamericana", en *¿Cómo se piensa el cine en Latinoamérica? Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos*, Francisco Montaña Ibáñez (editor), Bogotá: Universidad Nacional de Bogotá, pp. 158-176.

Zuluaga, Pedro Adrián (2011): "Las historias de la historia: Cine colombiano", en *¿Cómo se piensa el cine en Latinoamérica? Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos*, Francisco Montaña Ibáñez (editor), Bogotá: Universidad Nacional de Bogotá, pp. 14-26.



Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de UEB Gráfica Caribe
en el mes de octubre de 2018
La tirada consta de 1 000 ejemplares.

El cine latinoamericano del desencanto pone en evidencia la relación que existe entre varios filmes contemporáneos de esta región y su realidad continental. En el contexto de otras obras fílmicas concebidas en Latinoamérica, el autor elige *Japón*, del director mexicano Carlos Reygadas, como eje central de su ensayo y ejemplo paradigmático, para verificar el tratamiento dado a la utopía, lo rural y otras categorías analizadas. De esta forma, cuestiona la extendida tesis respecto a un cine que para algunos estudiosos no se distingue por sus intereses políticos o sociales, sino por los meramente estéticos. En su lugar, este libro identifica dos tendencias cinematográficas en el continente, indaga en sus posicionamientos ideológicos, y sugiere una nueva cartografía para comprender el Nuevo Cine Latinoamericano de estos tiempos.



Justo Planas (La Habana, 1985). Profesor del Departamento de Lenguas y Literaturas de Lehman College y Bronx Community College. Candidato a Doctor en Culturas Latinoamericanas e Ibéricas en la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY). Graduado de Periodismo en La Habana, realizó su Maestría en Estudios Latinoa-mericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México. Algunos de sus textos sobre audiovisual aparecen en compilaciones como *Coordenadas del Cine Cubano 3* y *Anatomía de una isla: jóvenes ensayistas cubanos*.

